3 1761 07195 579 3

PETER CORNELIUS UND SEIN BARBIER VON BAGDAD

DIE KRITIK ZWEIER PARTITUREN

PETER CORNELIUS GEGEN FELIX MOTTL UND HERMANN LEVI

VON

MAX HASSE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1904

275

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/petercorneliusun00hass

PETER CORNELIUS
UND SEIN
BARBIER VON BAGDAD

DIE KRITIK ZWEIER PARTITUREN

PETER CORNELIUS GEGEN
FELIX MOTTL UND HERMANN LEVI

VON

MAX HASSE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1904

LIBRARY
DEC 16 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
C8H275

Frage und Antwort.

Eva: Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'?
Sang er so schlecht, so fehlervoll;
daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?
Sachs: Mein Kind, für den ist Alles verloren
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Aus den „Meistersingern".

In memoriam!

Dies Buch klagt an — — — — — — — — — — — — — — sein Verfasser aber ist sich der Schwere dieser Anklagen bewußt. Er stellt sie natürlich unter Beweis und wendet sich mit ihm in erster Linie an den Fachmusiker, dann aber auch an ein größeres Forum: nämlich an alle jene Musikfreunde, die sich, durchdrungen von der Hoheit deutscher musikalischer Kunst, den Wahlspruch Hans Sachsens zu eigen machten: „Ehret eure deutschen Meister".

Es heißt im landesüblichen Sinne: eine Wahrheit sei leichter zu verschweigen als sie zu sagen. Das gilt nicht für den Autor, denn der Leser dürfte finden, daß aus diesen Zeilen ein gewisser Freimut spricht: es ist der Mut jener tiefen Überzeugung, der nach Taten verlangt. Nicht nach Taten einer blindlings dahinstürmenden Jugend, sondern zu solchen des vorgeschrittneren Alters, das die Folgen erwägt .... und so wird diese Schrift gleichzeitig zu einer glühenden Verteidigung alter, verbriefter und versiegelter Rechte, deren Urkunden im Laufe der Zeit falsch gedeutet wurden, die aber jetzt in aller Klarheit auftauchen und nach dem Lichte des Tags verlangen.

Das Buch aber wurde im Andenken an jene große Zeit geschrieben, da in Weimar unter dem Protektorate eines

kunstsinnigen Fürstenhauses

kühne Männer Geistesschlachten schlugen. Es wurde verfaßt zum Gedächtnis

Franz Liszts

und zum innigen Gedenken an

Peter Cornelius,

diesen damals unschuldigerweise so hart vom Schicksale Getroffenen und noch heute vom Schicksal hart Geschlagenen.

Manche Schlachten gegen Vorurteile wurden in jener Zeit gewonnen, andere führten zu Philippi-Siegen; eine letzte endlich wurde gänzlich verloren — — — — — — und gerade diese will mein Buch von neuem einleiten und zu gewinnen versuchen.

Magdeburg, den 24. Dezember 1903,
dem Geburtstage des Dichterkomponisten.

Max Hasse.

Inhaltsangabe.

Einleitendes 1
Erinnerungen. Eine Entdeckung 1
Die alten Stimmen und die alte Partitur 2
Cornelius dichtet und komponiert seine erste komische Oper 3
Liszt und das neue Werk. Zwei Ouvertüren zur Oper 5
Änderungen Liszts vor dem Ausschreiben der Stimmen 6
Die erste Aufführung der Oper. Der Barbier wird vergessen 7
Die neue Partitur 8
Vergleichende Kritik 9
Arbeitsmethode 9
Nureddin und Margiana im Zwiegespräch 10
Von der Moschee zum Gemache Margianas 10
Nureddins Anrede 13
Die Antwort Margianas 20
Der Zwiegesang. Cornelius-Autographen 24
Ein Seitenthema 29
Fortsetzung der vergleichenden Kritik 31
Zwischenspiel 33
Rückführung 34
Die Szene kulminiert. Liszt korrigiert 35
Der feine Übergang vom Lyrischen zum Tragikomischen. Zwei andere autographierte Seiten der Original-Partitur 37
Ein unbarmherziger Strich und seine Folgen 41
Überleitung 42
„Nun aber folgt der Abgesang“ 43
Instrumentaler Humor in der Originalpartitur 46
Abuls Brüder 46
Eine müßige Frage 55
Pathetisch-humoristische Momente 56
Das Salamaleikum 56
Der Schluß der Oper 60
Schlußfolgerungen 60
Korrigierte Partituren: ein Urteil und eine Frage. Mildernde Umstände? 60
Ausklang. Ein Wunsch 66

Einleitendes.

Erinnerungen. — Eine Entdeckung.

Aus der Jugendzeit taucht in mir ein Bild auf, während ich sinne, mit welcher Einleitung wohl diese Schrift der Öffentlichkeit übergeben werden soll. Eine geräumige Kirche sehe ich wieder, nach der wir wenig frommen Knaben des Sonntags zum Gottesdienst sprangen, die harten Bänke drückten —, deren Tannenholz wie poliert aussah — in der wir aus voller Kehle den Choral sangen. Der Vorsänger war uns und der Gemeinde bei schwierigen Einsätzen immer um eine halbe Toneslänge voraus, und die Orgel verband jede Verszeile mit einem zierlichen Zwischenspiele.

Ein ziemlich nüchternes Gotteshaus. Getünchte Wände — damals im steingrünen Anstrich. Vor einem Menschenalter und mehr war weiß die Tonika der Farbengebung gewesen; die Unschuld sah hervor, wo der Bewurf bröckelig geworden war. Unsre Großmütter hatten die Kirche noch gelb gesehen, — auch das hatten wir mit Indianerspürsinn längst entdeckt, — wieviel Häute sich unter diesem Kleide noch verbargen, weiß ich heute nicht mehr zu sagen.

Die Oelbilder vieler geistlicher Würdenträger an den Wänden. Patronatsherrn, umgeben von großen Goldrahmen. Einer sogar mit einem Stahlpanzer. Empore und Orgel in weißem Firniß, mit dicken goldenen Leisten. Schön marmorierte Flächen: es sah wirklich aus wie Stein! Die paar Stände reicher verziert, der Sitz der Gutsherrschaft, mit dem bunten Erntekranz vom vorigen Jahre, wie ein Vogelbauer — das Maßwerk vergoldet — ein abenteuerliches Wappen krönte das Ganze: zwei Arme, die aus einer Helmzier herauswuchsen. Einen Fingerring hielten sie hoch.

Wir in einem offenbar verbauten Winkel, nicht weit von der Orgel. Wozu das hohe Podest früher gedient haben mochte, auf dem unsre Bänke standen? Nur Teile der Wand mit ihren merkwürdigen bunten Malereien vor uns frei: ein talentvoller Tüncher des Ortes hatte hier wohl vor vielen, vielen Jahren der erstaunten Gemeinde Proben seiner Kunst gegeben.

In der Mitte eine Gestalt, sitzend, im langen Gewande, ein dickes aufgeschlagenes Buch auf dem Schoße, den rechten Arm genau im rechten Winkel erhoben, mit drohendem Zeigefinger. Links und rechts Engel, sittsam angezogen, mit langen ockergelben Posaunen: also ein jüngstes Gericht.

Eine Staubschicht, die Patina vergessener Halbkunst, hatte das Eckig-altfränkische des Bildes zartfühlend überzogen — wie mit einem Mantel der Liebe. Ein Teil wurde durch einen altertümlichen Schrank verdeckt. Halbblinde Butzenscheiben-Türen. Man

lugte durch fehlendes und zerbrochenes Glas, sah alte verbogene Hörner, seltsame Trompeten unerreichbare Schätze. Rechts vom Schranke standen zwei aufeinandergestülpte Kesselpauken, wahrscheinlich von demselben Künstler grellgrün bemalt, mit roten Blumen ihrer Felle längst beraubt. Dort auf der Brüstung der Empore waren noch die zwei eisernen Reifen sichtbar, in die sie eingehängt wurden.

Als das Ganze noch wie neu war, stimmte an hohen Festen der Sänger wohl eine Aria an und Orgel, Chor und Orchester fielen mit einem Hallelujah ein, und die Engel bliesen an der Wand zum jüngsten Gericht: dies irae, dies illa, solvet saeclum in favilla .... tuba mirum: es war eine musikalische Pracht!

Jetzt ist es einsam hier oben geworden. Solch' erhebende Kunst ging im Laufe der Zeit verloren. Ein kleiner Bach nach dem andern trocknete in jenen Gegenden aus und den großen Bach kennt man vielleicht jetzt dort nur noch dem Namen nach ...

Ein verlorener Sonnenstrahl malt zitternde Kringel an die Wand: was will die Leuchtende an den Tag bringen? Von unten herauf tönt die Stimme des Predigers .... hier tanzen die Sonnenstäubchen — da knistert es auf einmal vor dem Knaben und ein Kalkblättchen wirbelt in schräger Linie zu Boden. Ein Wunder: die Wand verwandelt sich; sie ist lebendig geworden ..... ein Auge schaut aus ihr heraus, ein wirkliches, menschliches Auge. Nur, daß es sich nicht schließt, als der Sonnenstrahl hineinfällt — — daß es direkt in die Sonne schaut. ....

Ein Schreck durchfährt den Knaben. Scheu hebt er das Kalkstückchen auf und schiebt es in die gesprungene Runzel der Wand - sie ist wieder leblos wie zuvor.

Eine Zeitlang hat der Knabe das Geheimnis gehütet, aber die Wand bewahrte es nicht mit derselben Treue. Der Überzug blätterte auch an anderen Stellen ab, kleine und größere Hände halfen redlich nach: ein süßes Madonnenantlitz wurde sichtbar, das Jesuskind lag an der offenen Brust der Jungfrau Maria, blauer zur Erde fließender Kleiderstoff kam zum Vorschein, ein Blumenteppich ... Engelsköpfchen schauten zwischen den weißen Wolken des Himmels hernieder...

eines Tages stand ein Mann mit braunen Vollbarte vor der Wand und enthüllte ihr Geheimnis ganz. Die Post hatte ihn aus der Residenz gebracht. Das Bild eines Malers war gefunden, der vor vielen, vielen Jahren seine sonnige Kunst aus Italien in diese Kirche gepflanzt hatte ...

Pietismus und Tüncherarbeit hatten der Schönheit ein Grab bereitet: sie schlief einen Dornröschenschlaf.

Die alten Stimmen und die alte Partitur.

Vor einer ähnlichen Entdeckung, bei der mir wieder das Herz vor freudigem Schreck stillstehen wollte, stand ich vor mehreren Jahren, als ich nach Verfolgung mancher Fährte, die in die Irre führte, — — — — die Stimmen zum

„Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius

auffand, aus denen die Weimaraner Hofmusiker spielten, als Franz Liszt am 12. Dez. 1858 diese Oper einmal dirigierte und nach einem, in der Theatergeschichte kaum noch erhörten Skandale, seinen Dirigentenstab niederlegte. So war ja auf synthetischem Wege die Wiederherstellung der völlig sagenhaft gewordenen Originalpartitur mög-

lich, und eine zweite Frage konnte von mir analog der „Gunlöd"-Affaire*) beantwortet werden:

Was ist hier die musikhistorische Wahrheit?

Die große Liebesszene im zweiten Akte Margiana und Nureddin im Zwiegespräch — dieser Teil wurde zuerst wieder aufgebaut. Hier blickte mir zuerst das wahre Gesicht des Dichterkomponisten entgegen, hier wuchs ein Stück Musik aus dem alten vergilbten Papierwerk hervor wie eine selige Morgentraumdeutweise. Sie soll es auch sein, an die ich die nachfolgenden ersten kritischen Erwägungen knüpfe.

Später war diese aufbauende Thätigkeit nicht mehr nötig. Ich erhielt von der Familie Cornelius, die dem so frühe heimgegangenen Dichterkomponisten in der Stille eines trauten Familienlebens heilige Altäre baut, die Originalpartitur des „Barbiers" ausgehändigt. Die Hinterbliebenen waren bei Regelung und Bewertung des musikalischen Nachlasses immer auf das Urteil von Fachmusikern angewiesen.

Die Partitur aber verwalte ich seit dieser Zeit mit manchem anderen Manuskriptwerk wie einen kostbaren Schatz; ihrem Studium verdanke ich Stunden der Weihe und musikalischer Andacht. Durch genauen Vergleich der Originalpartitur mit den Originalstimmen vermochte ich mir ein in den kleinsten Zügen historisch genaues Bild von jener Erstaufführung vor die Augen zu führen. Ich möchte dem Leser ein Stück von ihm zeigen, er soll dem Gemälde in die Augen schauen. Vielleicht, daß er zum altbekannten Schlusse kommt: Wie die Augen, so das Herz . . .

Cornelius dichtet und komponiert seine erste komische Oper.

Peter Cornelius stand, als er an die Dichtung und Komposition des „Barbiers von Bagdad" heranging, im 33. Lebensjahre. Die Berliner Zeit, da er zu den Füßen Dehn's gesessen hatte, lag hinter ihm. 1853 war der Dichter-Musiker in ihm erwacht — der „lachte mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt". Schönes wurde in Schmerzen geboren. Die Not spornte ihn an zu Taten. Er hatte erfahren, was es heißt, als deutscher Komponist durch die Welt zu wandern; er konnte das Wort Goethe's auf sich anwenden, das der große Menschenkenner seinem Wilhelm Meister in die Feder diktierte: „Mein Leben soll eine Wanderschaft werden. Sonderbare Pflichten des Wanderers habe ich zu erfüllen und ganz eigene Prüfungen habe ich zu bestehen". Die Mainzer Liedertafel hatte diesen Meister des Liedes als Dirigenten abgelehnt, Frau Sorge klopfte stark und stärker an die Tür — um so schneller breitete sich ein Liederfrühling in ihm aus: op. 3 und op. 4 — darunter das wundervolle Lied: „Komm wir wandeln zusammen im Mondschein" — waren entstanden. Reisen nach Weimar — 1853 und 1854 — mit längerem Aufenthalte, brachten ihn dem Kreise der Neuweimaraner Schule näher. Liszt schenkte dem jungen Manne seine Freundschaft und er trat mit Hector Berlioz in nahe Berührung. Des Franzosen Oper „Benvenuto Cellini" lernte er von der Bühne herab kennen, er übertrug das Textbuch in sein geliebtes Deutsch. Mit Wagner's Werken, namentlich mit dem „Lohengrin", schloß er erst in den sechziger Jahren Bekanntschaft. Die Partitur zum „Lohengrin" hatte nach der kühnen Tat Liszt's 1850, Weimar wieder verlassen.

*) „Gunlöd", Oper in drei Aufzügen von Peter Cornelius. Nach dem handschriftlichen Nachlaß des Dichterkomponisten herausgegeben von Max Hasse. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894.

1856 entsteht die Dichtung zum „Barbier“. Kurze prägnante Briefstellen aus noch ungedruckten Briefen sollen uns sein Ringen mit dem Stoffe in den hauptsächlichsten Daten vorführen. Er entnahm ihn, wie bekannt ist, den Erzählungen aus „1001 Nacht“. Immer ist es zuerst die Mutter, der er seine Sorge, seine Hoffnungen, seine Entwürfe anvertraut — ein rührender Zug.

An seine Mutter. Weimar, 23. Februar 1855 . . . „Es steht jetzt so mit mir, daß ich irgend eine ruhige Stätte finden muß, um bis zum nächsten Winter eine einaktige Oper zu dichten und zu komponieren.“

An seine Mutter. Weimar, 15. November 1855 . . . Mein Text hat sehr verschiedene Beurteilungen erfahren. Schöll ist sehr damit einverstanden. Liszt und die Fürstin (Wittgenstein) dagegen sind nicht dafür . . . Wenn man diesen Text nicht gut findet, so werde ich einen neuen besorgen.“

An seine Mutter. Johannisgrund 28. Dezember 1857 . . . „Ich bin seit vier Monaten ganz in meine Oper vertieft . . . Nun ist es aber auch vom Fleck gegangen und ich werde noch Ende Januar ganz damit fertig sein und sie Mitte Februar nach Weimar bringen.“

An die Fürstin Wittgenstein. Mainz, Mitte März 1858 . . . „Mein Werk ist schon seit dem Februar vollständig bis auf die letzte Note beendet. Ich habe 125 Bogen Partitur zu schreiben. Davon sind nun 40 fertig, ich liefere täglich in etwa 7—9 Arbeitsstunden durchschnittlich vier und einen halben Bogen Partitur . . . daß ich also, wenn ich den 8. oder 9. April eintreffen werde, ihm (Liszt) die Partitur noch schenken kann.“

Blütenreiche Hoffnungen — und daneben die bittere Enttäuschung. Man erkannte zunächst die Schönheiten dieses Textbuches nicht. Freilich, bald erfolgte ein Umschwung. Hoffmann von Fallersleben erklärte neidlos das Textbuch für eins des schönsten, das er noch gesehen habe — ein Urteil, das bis heute noch uneingeschränkt Geltung hat. Am treffendsten hat mein Freund F. Pfohl das dramatische Gedicht beschrieben, als er in seinem lesenswerten und feinen Buche „Die moderne Oper“*) sagte: „Das Textbuch, das sich Cornelius für seine Oper dichtete, ist an und für sich, als literarisches Kunstwerk betrachtet, von hoher und eigenartiger Schönheit: eine wunderbare Formvollendung zeichnet die Sprache und die Verse aus; die schwierigsten Ghaselenreime stehen dem Dichter zu Gebote, sprachgewaltig formt er die kunstreichsten Verse, entzündet sich im Pathos der lyrischen Stellen zur strahlenden Flamme einer tief innerlichen Empfindung. Die Rosen von Schiras duften in sein Gedicht hinein, südlicher Enthusiasmus, der beflügelte Pulsschlag orientalischer Leidenschaft lebt in seinen Versen. Über das ganze ist jener Zauber ausgegossen, der für die Phantasterei des arabischen Märchenerzählers charakteristisch ist: ein buntes farbenprächtiges, berauschendes Kolorit, dessen Einzelfarben nur noch Rückert und Platen auf der Palette hatten.“

Mit einem Herzensseufzer: „der Himmel und unsere hohe Kunst werden mich nicht verlassen“, war er im Winter des Jahres 1856 neben anderen Arbeiten — den Weihnachtsliedern — an die Komposition gegangen. Im Februar 1857 ist der erste Akt fertig. Er nimmt die Arbeit im September wieder auf und findet einen Dichtermusiker-Winkel in einem Häuschen im Johannisgrund bei Johannisberg, das ihm ein Freund zur Verfügung gestellt hat. Nun jubelt er, trotzdem die strenge Kälte zum Fenster hereinkriecht und er zähneklappernd nach Mainz fliehen muß: „Juchhe, jetzt

*) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

ist mir die Zunge gelöst wie einem jungen Star – –!“ Im Lenz 1858 legt er Liszt die Partitur vor. Sauber eingebunden liegt sie da, wie ein Knabe mit lustig lachenden Augen in der Wiege. Auf das erste Blatt des Werkes aber schrieb er:

Franz Liszt,
dem Freunde und Meister
in Liebe und Dankbarkeit
gewidmet.

Liszt und das neue Werk. Zwei Ouverturen zur Oper.

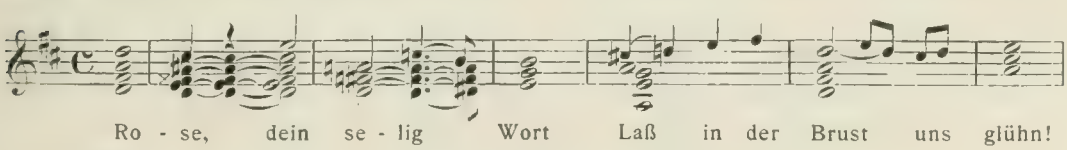
Man kennt Liszt, wie er in unvergleichlicher Güte und Geduld hunderte und aber-hunderte von Kompositionen, die ihm aus allen Teilen der Welt zur Begutachtung gesandt wurden, prüfte, wie er selbst für den Dilettantismus ein freundliches Wort hatte, sobald Talent aus solchen Manuskripten hervorfunkelte. Die Partitur des jungen Freundes überfliegt er mit Adlerblicken. Er sieht es: hier spricht kein Schüler mehr, hier prophezeiht ein Meister. Von nun an hängt sein ganzes Interesse an dem Werke, seine ganze Bewunderung und seine ganze ungeteilte Liebe. Er, der Erfahrene, geht Blatt für Blatt der Partitur am Flügel mit Cornelius durch und nennt die Ouverture die Cornelius „objectiv“ hielt, „glücklich erfunden“.* In einem späteren Briefe lobt er ihre „meisterhafte Kontrapunktik und Ornamentik“.

Sie steht in h-moll und ist eine Ouverture gleichsam mit einem heiteren und einem nassen Auge. Wer kennt sie? Niemand! Und doch ist sie ein orginelles, feines Werk, das den Styl der Oper meisterhaft trifft. Das kleine Posaunensolo am Schlusse weist auf des Komponisten Freundschaft mit Berlioz hin.

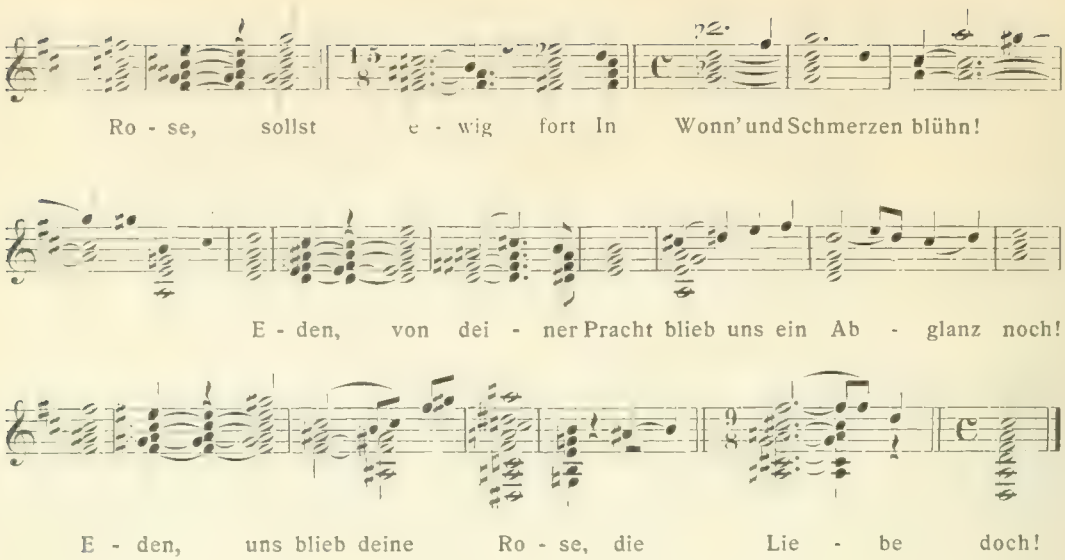
Als Cornelius viele Jahre später, nicht lange vor seinem Tode, auf das Drängen Liszt's hin, die reichere d-dur Ouverture schrieb, war er längst über den Styl des „Barbiers“ hinausgewachsen und fand sich nicht mehr zu ihm zurück. Ähnlich wie Wagner nicht mehr den Weg zum Venusberge kannte, als er den ersten Akt des „Tannhäusers“ für Paris umarbeitete. „Tristan“ lag bergehoch dazwischen . . . bei Cornelius der „Cid“ und „Gunlöd“.

Der Dichterkomponist hat diese zweite Ouverture nicht instrumentiert. Liszt tat das nachträglich; ihr zweites Gesangsmotiv deutet auf eine von Cornelius geplante Erweiterung der Liebesscene hin, von der eine einfache Skizze existiert. Die Erweiterung kam indessen nicht zur Ausführung — zum Glück für den einheitlichen Styl des ursprünglichen Werkes. Die frei einsetzenden Quartsextaccorde des Rosendreigesangs aus „Gunlöd“ klingen in ihr wieder.

Ich teile den bis jetzt noch nicht veröffentlichten Gedanken hier mit; nur Text und Melodie, sowie den Übergang im fünften Takt schrieb Cornelius mit eiliger Hand auf:



*) Brief des Komponisten vom 6. Mai 1858 an seine Schwester Susanne.



Änderungen Liszts vor dem Ausschreiben der Stimmen.

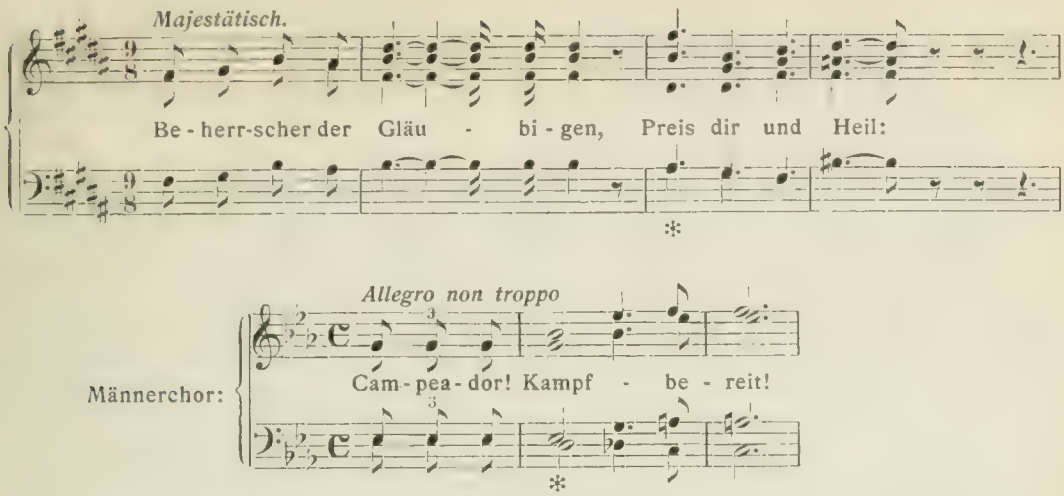
Liszt ist der jungen Partitur ein strenger Richter. Was er zu ändern rät, ist äußerst gering im Vergleich zum Ganzen. In der Hauptsache werden einige Striche gemacht, die die Handlung etwas mehr zusammendrängen. Diese Überarbeitung wurde von Cornelius in Weimar mit roter Tinte ausgeführt. Die erste Chorszene wird um achtzehn Takte gekürzt; es fällt folgende Stelle fort:

Die Diener Nureddins: Ach, sein Leben war ein heller Strahl der Mild' und Güte,
Und nun welket seiner Jugend Blüte
Bald vielleicht in Todesqual.
Asraels Mund wird ihn küssen todeswund,
Israfels Ton ruft ihn bald vor Allah's Thron.

Ferner der Chor, mit dem die Menge im zweiten Akt den Chalifen bei seinem Erscheinen begrüßt:

Beherrscher der Gläubigen, Preis Dir und Heil!
Ein Blick Deiner Huld werd' uns gnädig zu teil,
Du thronest auf der Gerechtigkeit Throne,
Dich schmückt ein Sternentalar der Pracht,
Dich krönet leuchtender Weisheit Krone,
Du schwingst ein blitzendes Schwert, die Macht!
Hör' unsres Mundes jubelndes Grüßen,
Wir sind der Staub zu deinen Füßen,
Wir flehen Dich, Leuchtender, lichte die Nacht,
Wir flehen Dich, Mächtiger, richte mit Macht,
Den Schuldigen treffe Deines Zorns tötlicher Pfeil,
Beherrscher der Gläubigen, Preis Dir und Heil!

Musikalisch erscheint dieses Stück insofern wichtig, als sich in ihm ein Element des „Cid"- Themas vorfindet:



Was retouchiert wird, ist lächerlich wenig. Es ist ein albernes Märchen, daß Cornelius auf Liszt's Rat hunderte von Änderungen vorgenommen habe. Liszt rät, in der Ouvertüre die Harfen wegzulassen: wahrscheinlich ihres Eintrittseffektes in der ersten Scene wegen.

Im ersten Akt zähle ich ungefähr zwölf Fälle, wo Eingriffe in die Instrumentation erfolgten: hier wird statt eines Horns ein Fagott genommen — dort, bei der Stelle: „Ich habe dir das Horoskop gestellt" werden Hörner und Posaunen aus der Partitur entfernt und ähnliches. Im zweiten Akte sind gar nur sieben, acht Änderungen nachzuweisen. An anderer Stelle werde ich ausführlicher über sie berichten; es handelt sich nie um Cardinal-Fehler; eine letzte Feile wird angelegt. Manche Positionen werden energisch verteidigt und Liszt, in die Enge getrieben, muß hier und dort dem Jüngeren Recht geben. Wir werden im Folgenden sogar auf einen Fall stoßen, wo man sagen muß: hier hatte Liszt unrecht und Cornelius gab nach, indem er seinem großen Freunde und Meister Konzessionen machte . . .

Die erste Aufführung der Oper. Der Barbier wird vergessen.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Schrift in aller Ausführlichkeit von dem herben Schicksale zu erzählen, das auf der Partitur von ihrer Geburt an lastete. Man weiß es: sie gedieh und wuchs schnell groß, wurde dann aber lebendig begraben; Fanatismus des Nichtverstehen-Wollens wälzte einen schweren Stein über ihre Ruhestätte . . .

Liszt hielt acht Gesamtproben ab — ein gewissenhafter erster Geiger hat das in seiner Stimme vermerkt. Sie dienen dem Komponisten dazu, sein Werk zu kontrollieren. Es sind auch in diesen Stunden nur Kleinigkeiten, die man verbessert; später sollen sie aufgezählt werden.

Endlich kommt am 12. Dezember 1858 der Abend der Aufführung. Winterkälte tötete das Werk; die Blüten welkten und starben dahin. Bescheiden — stolz zog der

Komponist seinen „Barbier“ zurück. Er war keine Kampfnatur wie Wagner, er verschloß die Arbeit in seinen Schrein. So hatte es zwanzig Jahre früher Grillparzer mit seinem Meisterlustspiel „Weh dem, der lügt“ gehalten, nachdem es in Wien vom Publikum und der damaligen Kritik abgelehnt worden war. Die vox populi, soweit sie sich auf Fragen der Kunst erstreckt, sobald sie über den genialen Menschen zu richten hat, ist kaum noch eine vox dei, immer mehr eine vox errantis hominis gewesen.

Peter Cornelius starb an einem Oktobertage des Jahres 1874, müde geworden durch eine tückisch einherschleichende Krankheit — ohne die Klänge seiner Oper je wieder vernommen zu haben. Wohl spricht er hin und wieder von Änderungen, die er an der Partitur vornehmen möchte, — er führt keine aus. Man hat diese Äußerungen als das aufzufassen, was sie tatsächlich sind: als Begleiterscheinungen einer strengen Selbstkritik, die er immer an sich übte. Sie gehört zu seinem Wesen von Jugend an. Nur auf kleine Einzelheiten erstrecken sich diese Änderungen; ich sah das an hunderten von seinen Manuskripten, die durch meine Hände gingen. So spricht er zu Riedel von Änderungen der Weihnachtslieder und später schreibt er ihm: Nr. 1 mag in alle Ewigkeit so bleiben wie es ist. Was er an anderen ändert, sind nur Nebendinge. Wie man eine Arbeit vor dem Druck noch einmal durchliest, hier ein prägnanteres Wort einfügt, dort ein vergessenes Satzzeichen nachholt: das verstand der Dichterkomponist unter Änderungen. Der Geist des Ganzen und des größeren Einzelnen blieb völlig unberührt.

Nur einmal, auf die Dauer eines Abends erwachte die Partitur aus ihrem Schlummer. Das Hoftheater zu Hannover führte diesen „Barbier von Bagdad“ am 24. Mai 1877, drei Jahre nach dem Tode des Dichterkomponisten, einmal auf. Die h-moll Ouvertüre wurde weggelassen, dafür eine „Einlage-Ouvertüre“ gespielt. Ob das die d-dur-Ouvertüre war, weiß ich nicht. Hofkapellmeister Fischer, der das Werk leitete, starb drei Monate später — ein zweiter Schicksalsschlag für die Partitur — als sein Nachfolger eintrat, wußte man nichts mehr von ihr. In dieser zweiten Aufführung bot man die Oper nicht ganz. Über die Striche gibt die in Hannover benutzte tadellose Abschriftpartitur genauen Aufschluß, die sich ebenfalls in meiner Verwaltung befindet.

Zwei weitere Vorstöße, allerdings viel matter in der Form, sind auf die Gesellschaft „Liederhort“ in München und wieder auf Liszt zurückzuführen. Kurz nach dem Tode des Dichterkomponisten sang der genannte Verein die erste Barbier-Szene in einem Cornelius-Konzerte und im Jahre 1876, während des Altenburger Musikfestes, wurde in das Programm ein größeres Fragment aus der Oper aufgenommen, darunter das Terzett des ersten Aktes. Wie ich damaligen Berichten entnehme, fanden diese Szenen rauschenden Beifall - mit den verhallenden Klängen vergaß man aber die empfangene Anregung: die besten und keimfähigsten Körner fallen so oft auf steinigen Boden und bleiben liegen oder die Vögel kommen und fressen sie auf.

Die neue Partitur.

Da sang dem halbvergessenen Werke im Jahre 1881 ein junger Musiker das Wecklied. Er kam von der Kaiserstadt an der Donau, hatte das dortige Konservatorium mit Auszeichnung besucht und seine ersten Dirigentenlorbeeren in den Konzerten des Wiener akademischen Wagnervereins geerntet: er hieß Felix Mottl. Im Jahre 1881 wurde

er, fünfundzwanzigjährig, als Nachfolger Dessoff's an das Hoftheater in Karlsruhe berufen. Auf welche Weise er in Berührung mit Cornelius und seinem Werke, dem „Barbier von Bagdad" kam, ist dem Verfasser unbekannt. Genug — Mottl entwarf auf Grundlage der Originalpartitur eine neue Arbeit und führte den neuen „Barbier" am 1. Februar 1881 im Hoftheater zu Karlsruhe auf. Seine Tat scheint in eingeweihten Kreisen als eine Art Gesellenstück gegolten zu haben. Man hob es in den Himmel. Vor allem war es Hermann Levi, der damalige Münchener Hofkapellmeister und ganz ausgezeichnete Wagnerdirigent, der sich dieser neuen Partitur annahm und sie im Münchener Hoftheater einführte. Wie mir von zuverlässigster Seite mitgeteilt wurde, kannte er den Unterschied beider Partituren, identifizierte sich mit allen Änderungen der neuen Partitur, die unter seinem Protektorate bald darauf gedruckt wurde.

Das neue Titelblatt enthält die Worte:

Franz Liszt gewidmet: Der Barbier von Bagdad.
Komische Oper in zwei Akten von Peter Cornelius. Partitur.
Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Der Name des Herausgebers und Bearbeiters dieser Partitur fehlt. Desgleichen ein orientierendes Vorwort.

Mit der von Liszt instrumentierten zweiten, der d-dur Ouverture, die indessen gekürzt wurde, hat sie bis heute — 23 Jahre lang — auf deutschen Theatern Geltung behalten.

Vergleichende Kritik.

Arbeitsmethode.

Dieses Gesellenstück werde nun näher angesehen, der junge Barbier neben den alten gestellt. Auf wessen Seite hat sich die Kritik zu stellen, jene Kritik, deren Augen sich, ohne jedes Ansehen der Person, nur auf die Sache selbst richten, die, gleichsam unter dem Eide der Ehrlichkeit und Treue stehend, nur der Kunst selbst zu dienen sucht, ihre Altäre behütet, ihre Tempel von Kleinkrämern, Händlern und Verkäufern reinigt, ihre heiligen Haine bewacht?

Sollte hierbei mit aller Gründlichkeit verfahren werden, so müßte diese Arbeit beim ersten Takte der beiden Partituren beginnen und mit dem letzten schließen. Dazu wären aber, da sich jede Behauptung auf doppelt zu gebende Notenbilder zu stützen hätte, Bände stattlicheren Umfanges nötig, als dieses Buch. Vorläufig wähle ich daher aus dem bereitliegenden Material drei Stücke aus:

eins aus dem Reiche cornelianischer Lyrik,
eins aus dem seines Orchesterwitzes
und ein letztes Stück, in dem das Pathetisch-humoristische Moment dominiert.

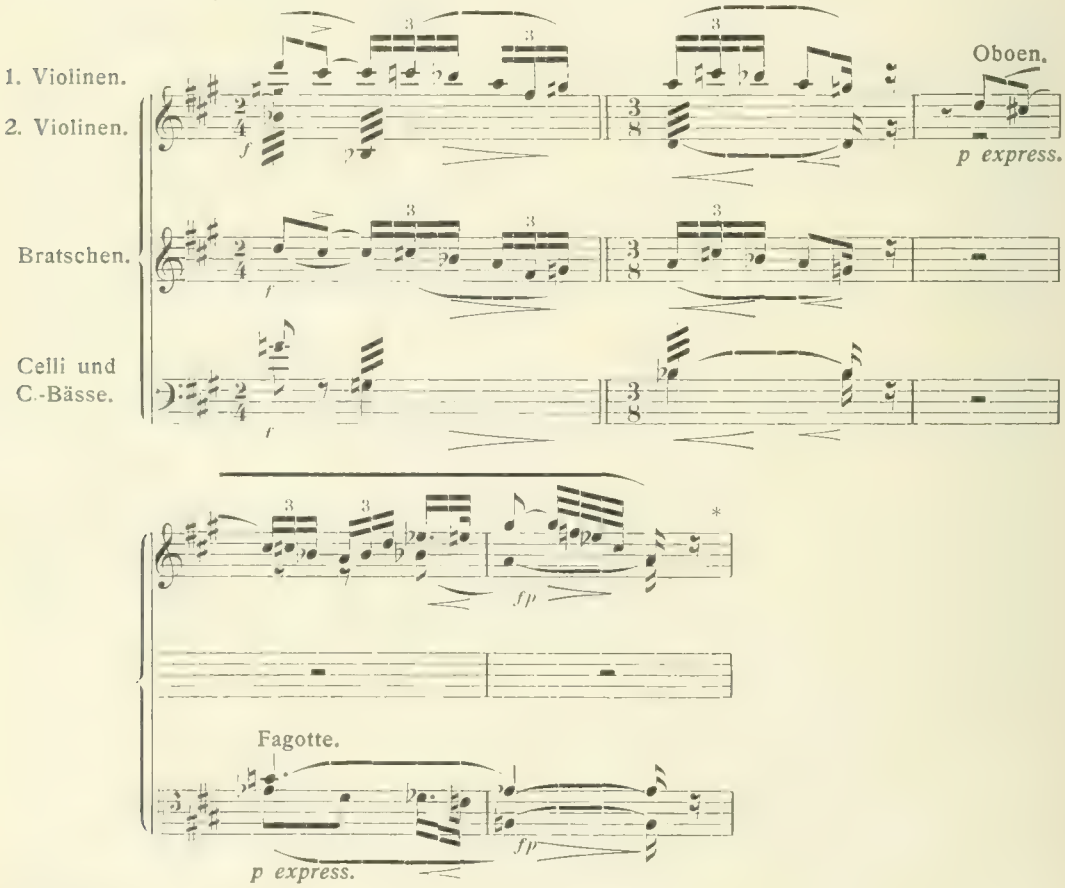
Nureddin und Margiana im Zwiegespräch.

Von der Moschee zum Gemache Margianas.

So steigen jetzt in der stillen Arbeitsstube, in die der Lärm der Großstadt nur von ferne dringt, die Tonbilder der Liebesszene des zweiten Aktes aus der Originalpartitur auf; sie umschmeicheln das Ohr, und des Tages Klänge schweigen.

Unter zitternden Sordinenakkorden des Streichquartetts, in die wie von fern her der Muezzinruf hineinklingt, wirft der Cadi einen letzten entzückten Blick auf das Brautgeschenk seines Freundes und künftigen Schwiegersohnes Selim, auf die Kiste mit dem kostbaren Inhalte, dann tritt er eilig seinen Gang zur Moschee an. Die Harmonien schwingen sich flimmernd — Streichquartett und Holzbläser — in die Höhe, die Celli nehmen den Muezzinruf auf. Nicht mit dem würdigen Ernste der Bläser, sie deklamieren feuriger, als verlangten sie nicht mehr nach orientalisch-ritueller Feierlichkeit, nach Allah und seinem großen Propheten „con anima“ wie die Partitur sagt, führen sie den Zuhörer hinüber in das Reich der Liebe. Die ersten Violinen und die Bratschen, auf der Höhe ihres crescendo angekommen, nehmen ihnen die Melodie ab und bilden sie gerade da, wo Bostana Nureddin hereinführt, um: das Andächtige weicht jetzt liebessehnsüchtigem Verlangen:

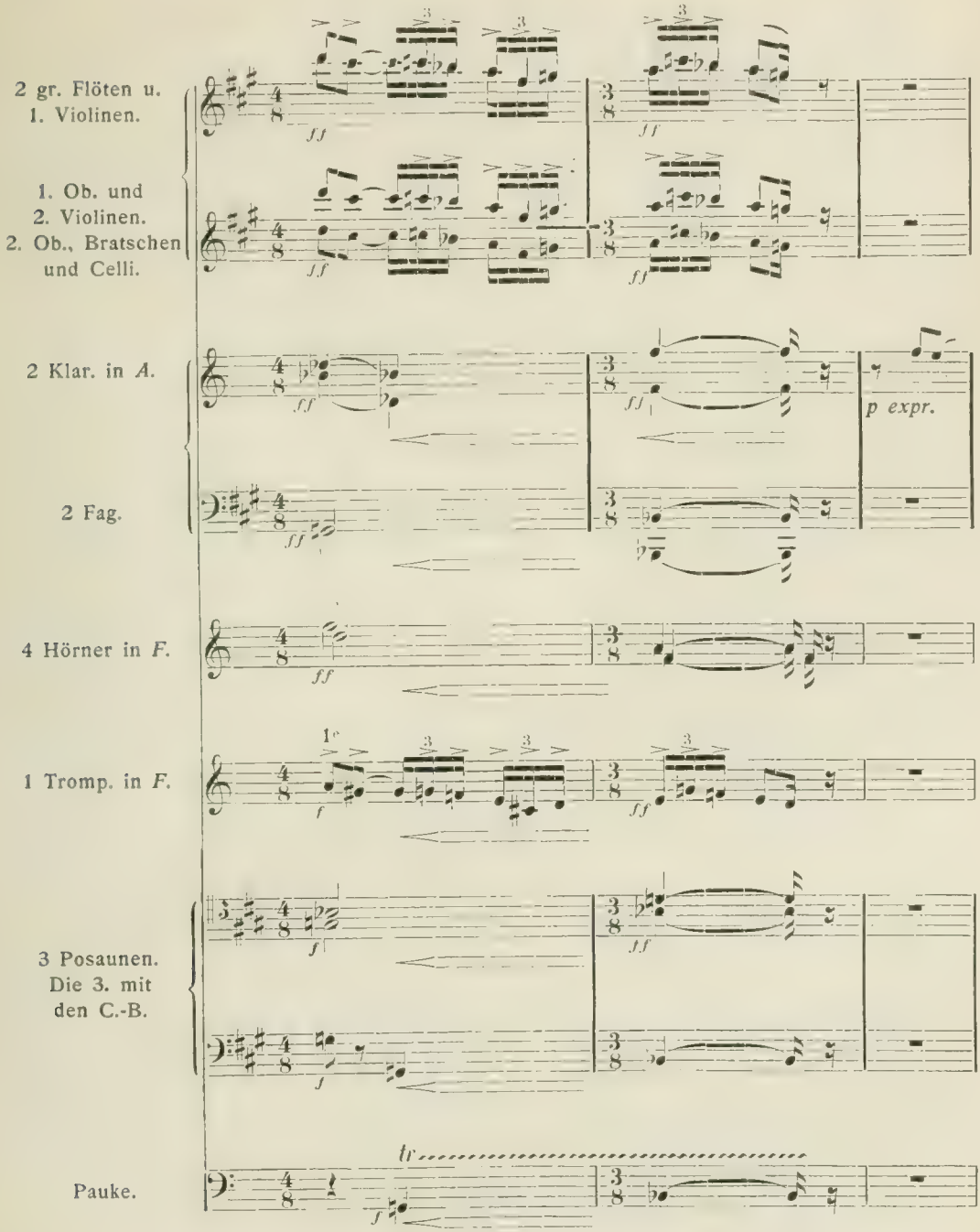
(Bostana führt Nureddin herein und zieht sich zurück.)

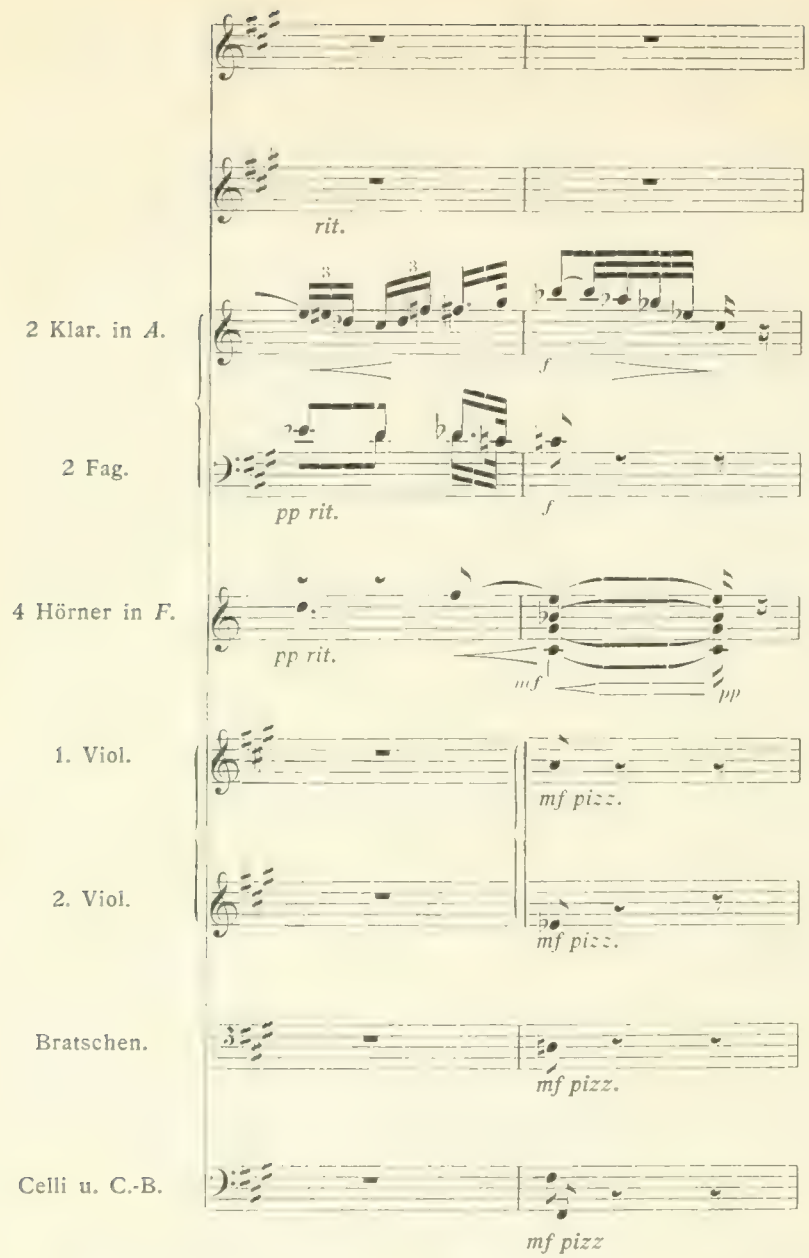


*) Auch die folgenden Beispiele wurden nach Möglichkeit zusammen gezogen.

Spricht diese Musik nicht für sich selbst? „Holder Sang singt zu mir her“ . . . Klingt das nicht wie ein vertrautes Lied ohne Worte? Alle grellen Töne sind sorgfältig vermieden. Der Dichterkomponist führt uns ja in das Gemach Margiana's, in dem die Rosen duften. Steht Margiana nicht hier in der Partitur selbst vor uns, hold errötend, die Augen niedergeschlagen und mit klopfendem Herzen?

Das Orchester der neuen Partitur ist schon vorher reicher und korpulenter gewesen. Es gibt die Situation so wieder:





Welch eine andere Wirkung! Man ist betroffen . . . Ist das Motiv durch das vergrößerte Orchester innerlicher geworden, ausdrucksvoller, wahrer? Wurde es in engeren Zusammenhang mit dem kleinen Ausschnitt der Handlung gebracht?

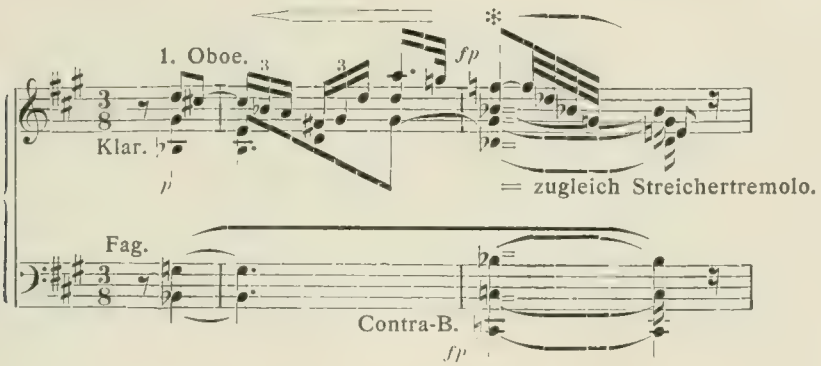
O nein! Das Charakteristische an ihm ist völlig zerstört. Was Cornelius aus inneren Gründen vermied, was ihm hier nicht taugte: ein starker Klang, Aufdringlichkeit, das erhebt Mottl zum Prinzip. Sein Bild ist innerlich und äußerlich unwahr. Was soll zu aller Übertreibung noch die forte-Trompete! Wer ruft hier zu unerhörtem Wagen! Wo blitzt ein Schwert auf? Wo ist die heimliche Stille geblieben, das traute Heim, wo die Herzenserwartung Nureddins und Margianas?

Und die Instrumentation der zweiten Periode, die Cornelius den Oboen und

Fagotten gibt: dieses Bild der neuen Partitur trägt — das ist ganz kalt auszusprechen — den Stempel der gründlichsten Verkennung aller künstlerischen Absichten des Komponisten an der Stirn.

Aus der eng zusammengedrängten Harmonie, die sich erweitert, als öffne sich Nureddin ein Stück Himmel — was hat der Bearbeiter daraus gemacht! War der Wechsel von Oboe und Klarinette nötig? Wie heftig fällt das unisono $\frac{c}{8}$ der Fagotte in den Dominantseptimen-Akkord mit dem weichen Vorhalt der None. Im Streicherkörper bringt der Bearbeiter ein pizzicato-Achtel an. Es springt einher wie ein Harlekin: Freund, wie bist du hereingekommen und hast kein hochzeitlich Kleid an!

Aber es braucht dieses Appells ad aures gar nicht, die neuen Werte vollständig ad absurdum zu führen. Die mißglückte Operation an einer ganz und gar gesunden Stelle kann noch aus anderen Gründen zurückgewiesen werden. Der dritte, vierte und fünfte Takt hat seine besondere kleine Geschichte. Es stand nämlich in der Originalpartitur zuerst folgendes von Cornelius später ausgestrichene Orchesterbild:



Das ist eine der Änderungen, von denen oben gesprochen wurde.

Was bedeutet sie?

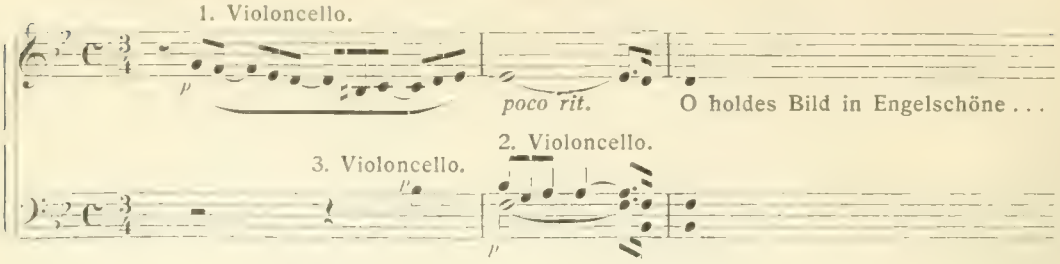
Diese doppelten Vorhalte der kleinen Sekunde und Quarte in diesem Dominantseptimen-Akkord, die erst Wagner später auffand und gebrauchte, schienen dem Komponisten zu viel schmerzliche Exaltation zu enthalten. Auch störte ihn der reichere Orchesterklang. Er nahm deshalb nach einer der Proben die Partitur unter den Arm, trug sie nach Hause, klappte das Tintenfaß auf, strich das Bild aus und schrieb es in Systeme um, die frei geblieben waren.

So strenge Selbstkritik übte der junge Meister. Hat er verdient, daß man dieses sein seelisches Erlebnis, das er eigenhändig niederschrieb, der Nachwelt vorenthalte?

Nureddins Anrede.

Wie träumend erinnert sich jetzt bei Cornelius ein Violoncello noch des Vorhergegangenen; mit dem vierten Viertel und dem nächsten Takt setzen noch zwei andere Violoncelle ein: b-dur, die Haupttonart des Liebesduetts ist erreicht:

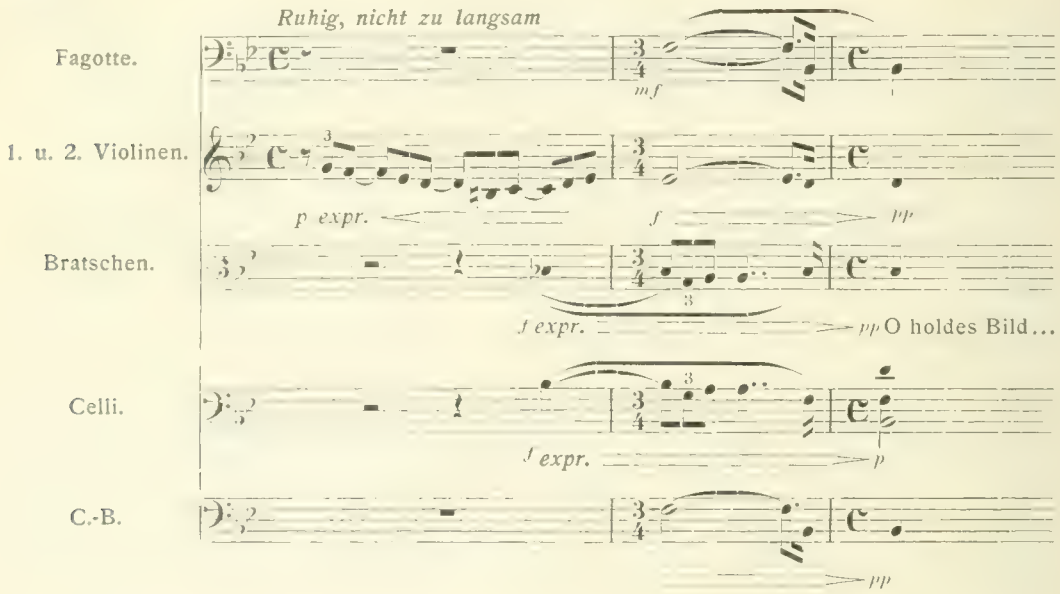
Ruhig, nicht zu langsam. (Die Viertel ein weniges ruhiger als soeben die Achtel.)



Das ist wieder instrumentiert ganz aus der Poesie des Vorgangs heraus. Nureddin ist zögernd näher getreten; er sinnt, wie er die Geliebte anrede. Seit Weber war das Solo-Cello der Vertraute verliebter Leute.

Was tut der Bearbeiter? Er gibt diese Cantilene des Cellos — — — sämtlichen ersten und zweiten Violinen.

Ferner läßt er mit dem vierten Viertel die Bratschen, das zweite und dritte Cello einfallen und mit dem zweiten Viertel die Bässe verstärkt durch die beiden unisono-Fagotte!:



Aber ich frage die musikalische Welt, welche Sprache sie auch sprechen möge: können alle Violinvirtuosen von Rang und Namen, auch wenn sie sämtlich Guarnerius del Gesu- oder Stradivarius-Geigen spielen, dieses eine Cello des Dichterkomponisten ersetzen?

Was hätte Richard Wagner dem geantwortet, der ihm geraten hätte, das feurige Solo-Cello in der ersten Szene der „Meistersinger" nach den Worten des Chors „daß wir durch deine Tauf' uns weih'n" frei nach dieser neuen Partitur zu instrumentieren? oder den Wolfram-Cello-Klang vor dem Gebet im "Tannhäuser" . . . „Elisabeth dürft' ich dich nicht geleiten . . ." oder das Sieglinde-Siegmund-Cello im ersten Akte der Walküre . . .? Von anderen Beispielen ganz zu schweigen . . .

Nureddin grüßt die Geliebte und sein Gruß verwandelt sich unmerklich in eine Liebeserklärung:

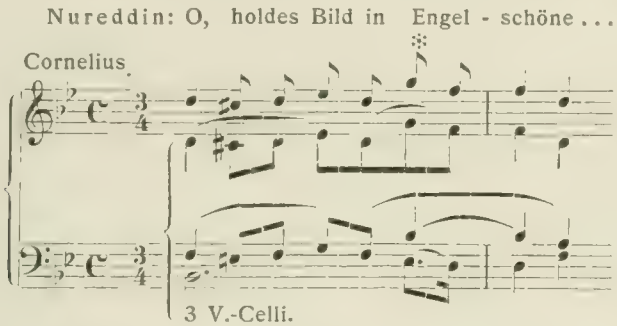
O holdes Bild in Engelschöne,
Oft wenn in Träumen ich dich angeschaut,
Da fand ich Worte, fand ich Töne,
Da hab' ich innig dir mein Herz vertraut . . .

Die dreifach geteilten Celli singen bei Cornelius die zarte Anrede mit. Nureddin fährt fort:

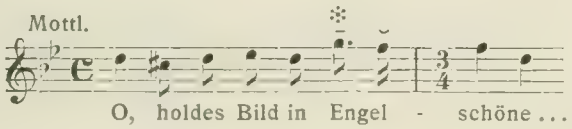
Nun fühl' ich Alles mir entschwinden,
Was ich geträumt, gedacht, entwich — —

Das Streich-Quartett begleitet die Weise in ruhiger Achtelbewegung, auf die Worte „geträumt, gedacht, entwich" mit sinnenden tenuto-Akkorden . . . .

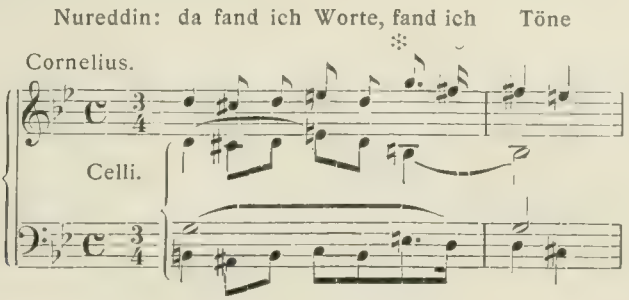
Hier endlich stoßen wir zum ersten Male in dieser Szene auf die Originalpartitur. Mottl übernimmt die geteilten Celli und das Streichquartett. Er „verbessert" nur, wie er glaubt, schlecht geratene Einzelheiten. So die Rhythmisierung folgender Stelle:



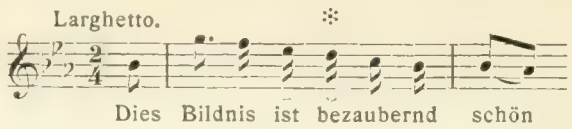
indem er das Sechzehntel des dritten Cellos auch dem ersten und der Singstimme gibt, als hätte Cornelius sich hier eines Deklamationsfehlers schuldig gemacht:



Es ist eine Eigentümlichkeit der neuen Partitur, daß man in ihr auch die meisten kleinen musikalischen Feinheiten zerstört wiederfindet. Der Dichterkomponist fühlt, daß ein Jambus dem Melodiebogen die schöne Ruhe rauben werde. Deshalb verzichtete er in der Melodie auf ihn und gab ihn dem Basse. Fünf Takte weiter, bei der korrespondierenden Stelle, als das Motiv in bewegterer Form wiederkehrt — wie durchsichtig, rein und goldklar ist das alles gearbeitet — stellt sich der Jambus wie von selbst ein:

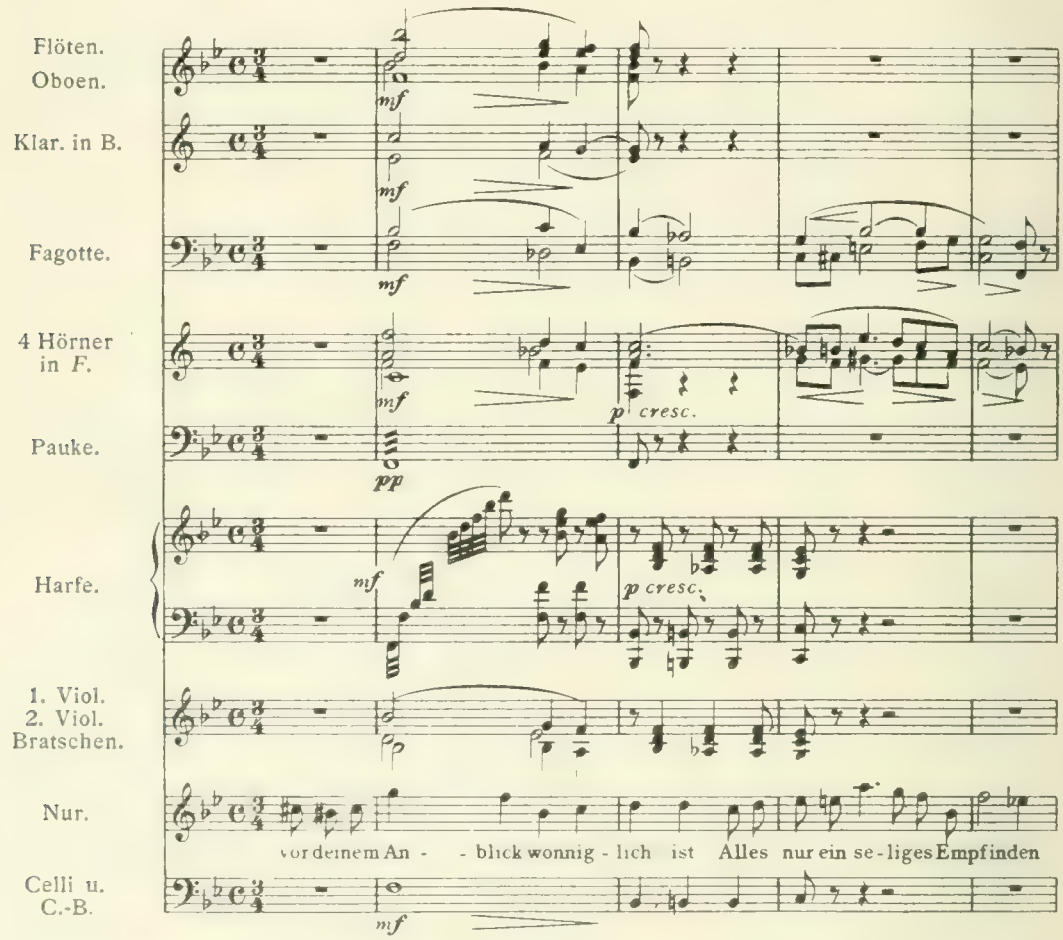


Es gibt berühmte Beispiele melodischer Stimmführung dieser Cornelius-Art; das bekannteste steht in der „Zauberflöte“:



Hat auch nur Einer in diesem wunderbaren Flusse der Melodie ein punktiertes Sechzehntel gewünscht? Und was Mozart recht ist, sollte das Cornelius nicht billig sein?

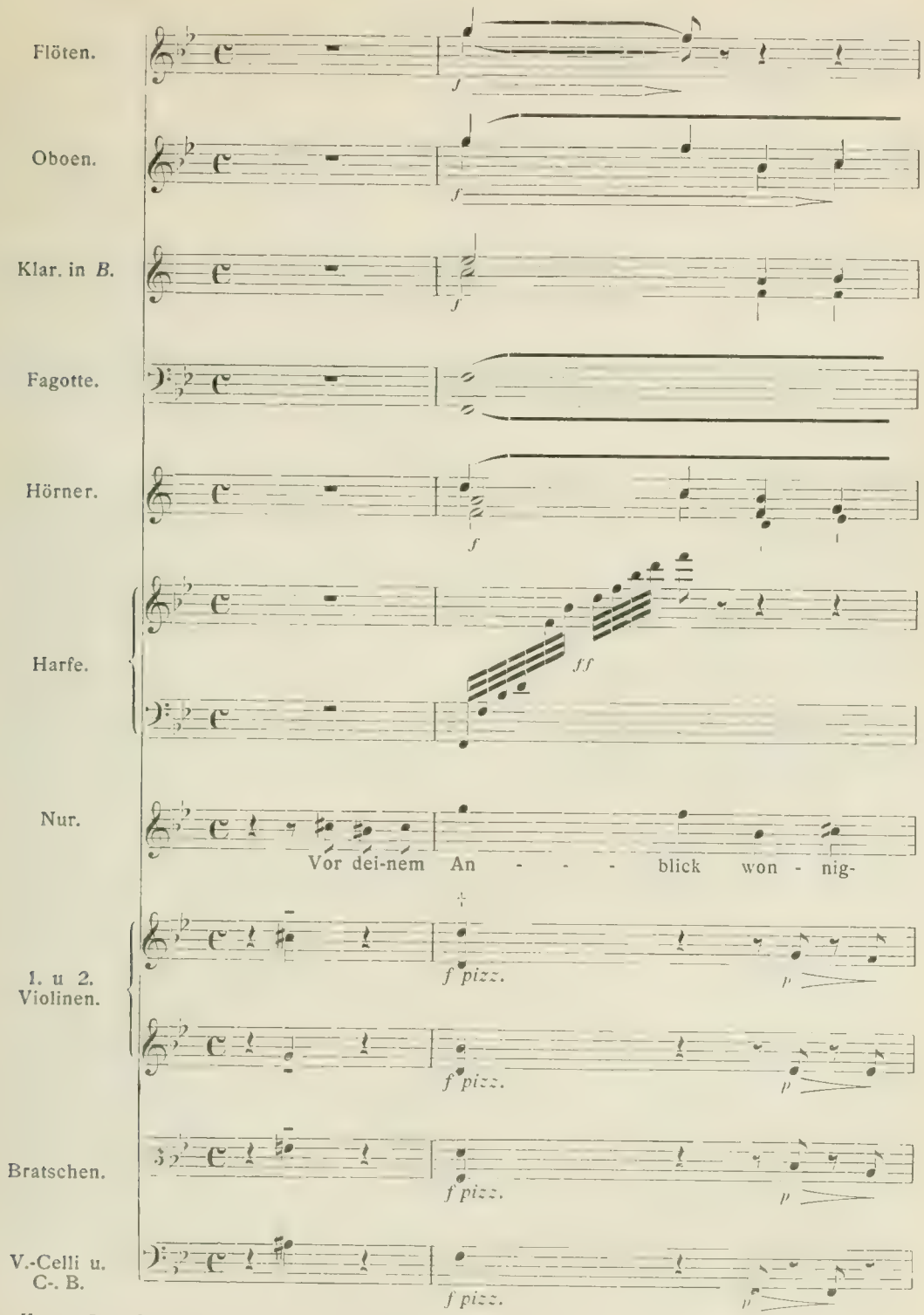
Die Sprache Nureddins wird eindringlicher, kühner — die Melodie nimmt einen anmutigen Aufschwung: „Liebe spricht in zarten Tönen nirgends wie im deutschen Land“ . . .:

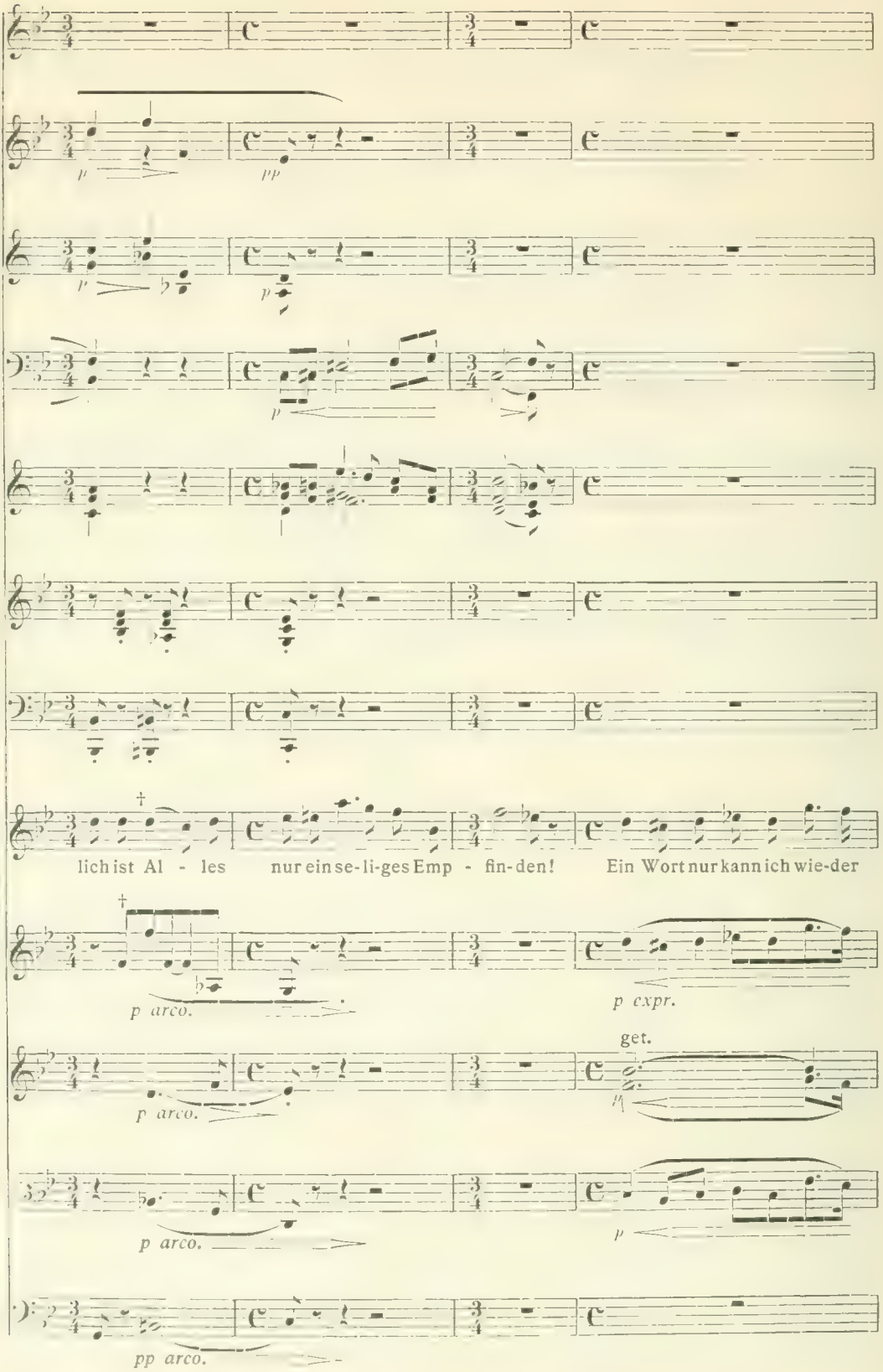


Das ist wieder ein Orchesterbild der alten Partitur von hoher Anmut. Als Hintergrund der b-dur-Quartsextakkord in der weichsten Lage der verwendeten Instrumente; er wirkt wie Goldgrund, darauf die alten Meister ihre musizierenden Engel malten. Fra Angelico-Kunst. Es funkelt zum ersten Male im zweiten Akte die Harfe auf: ein Sonnenstrahl stiehlt sich wohl durch das Gemach und kost mit dem lieblichen Gesichte Margianas. Die Funken der Harfe überblitzen die Holzbläserakkorde; wie das dieser Peter Cornelius gezeichnet und gemalt hat — das ist geradezu vorbildlich — , und zwei

Hörner und zwei Fagotte wachsen dann aus dem verminderten Septimenakkord heraus: es blüht eine neue Melodienblume auf.

Und nun vergleiche man das Bild der neuen Partitur:




p
pp
p
p
p
p
lich ist Al - les nur ein se-li-ges Emp - fin-den! Ein Wort nur kann ich wie-der
p arco.
p expr.
get.
p arco.
p arco.
p
pp arco.

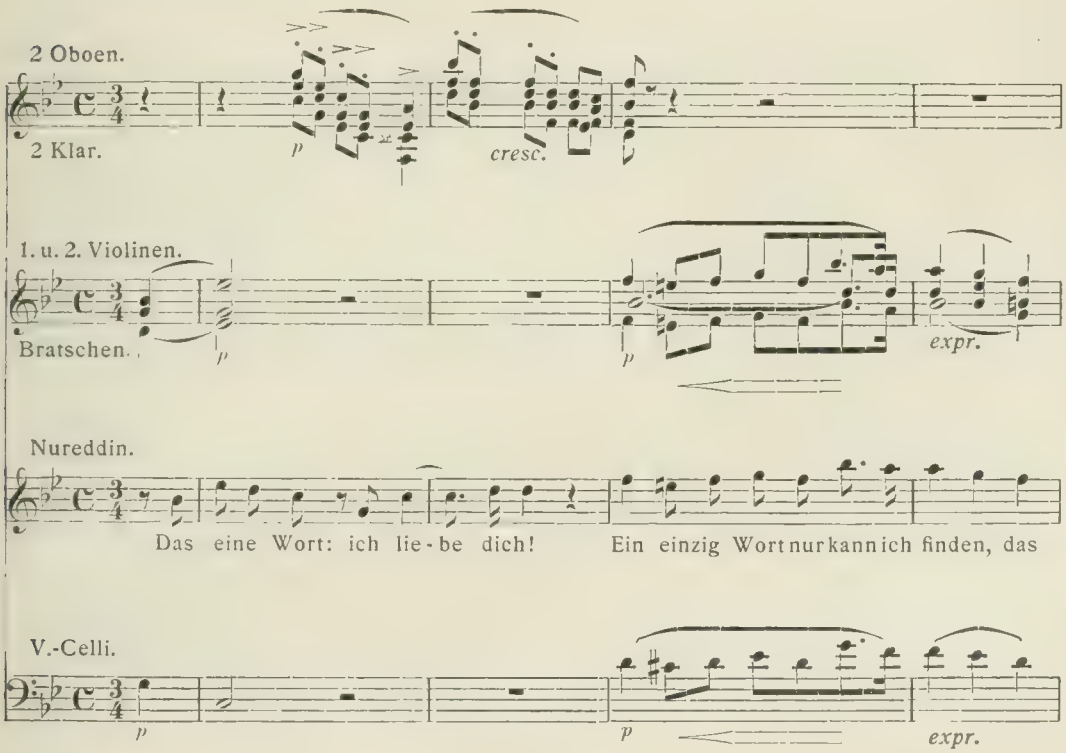
Liegen nicht die Fehler und Schwächen dieser Art zu instrumentieren vor aller Augen? Ich habe hier das Gefühl, als bevormundete ich den Leser, der sie sofort aufzählen wird. Wie ein Reif ist es auf Knospen und Blüten gefallen; sie welkten und starben dahin. Instrumentations-Stilarten sind durch einander geworfen. Die Bearbeitung vernichtet den wohlberechneten Effekt der Harfe. Das Pizzikato ist lächerlich falsch, da es die Stimmung mutwillig zerreißt und die nachschlagende Achtelfigur in den ersten Violinen mit dem Sprunge durch zwei Oktaven ist eine Reminiscenz an die seichte Salon-Klavierliteratur vergangener Tage. Kaum zu halten ist auch die willkürliche Rhythmisierung der Melodie im dritten und die Farbengebung im vierten und fünften Takte.

Nureddin kommt zum Schluß:

Ein einzig Wort nur kann ich finden,
Das eine Wort: ich liebe Dich.

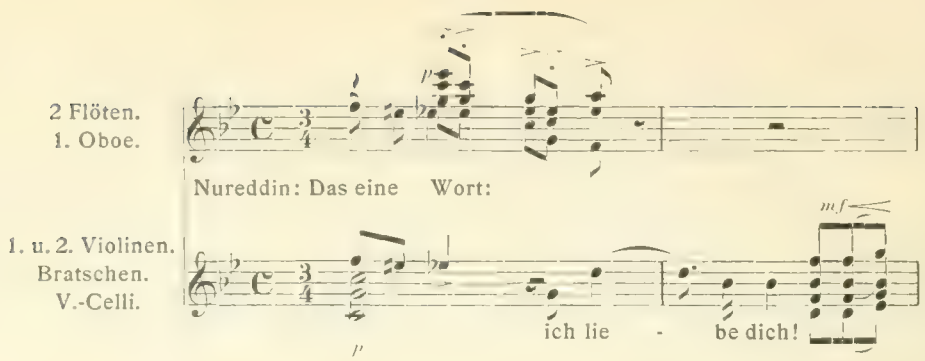
Das Streichquartett ohne Kontrabässe begleitet bei Cornelius diese Worte. Die Bearbeitung hat hier geteilte Violinen und Bratschen. Weshalb das Cello, das im ganzen Duett eine wichtige Rolle spielt, weggelassen wird — wer wüßte es zu sagen!

Die Liebeserklärung instrumentiert Cornelius so:



Mottl nimmt im ersten Takt eine Oboe und zwei Klarinetten, zu denen dann noch das erste Fagott tritt. Im zweiten Takt drei Flöten — eine neue Eigenmächtigkeit, die ihr Gegenstück zwei Takte später findet, als Nureddin „ich liebe Dich“ wiederholt.

Die sich leise herabsenkenden Akkordachtel gibt Cornelius jetzt zwei Flöten und einer Oboe:



Wie fein hört dieser junge Opernkomponist! Mit welcher Sicherheit mischt er auf seiner Palette die Farben, und wie zart und wie wirksam streicht er sie auf, Licht und Schatten künstlerisch verteilend, auf daß dies Bild plastisch wirke.

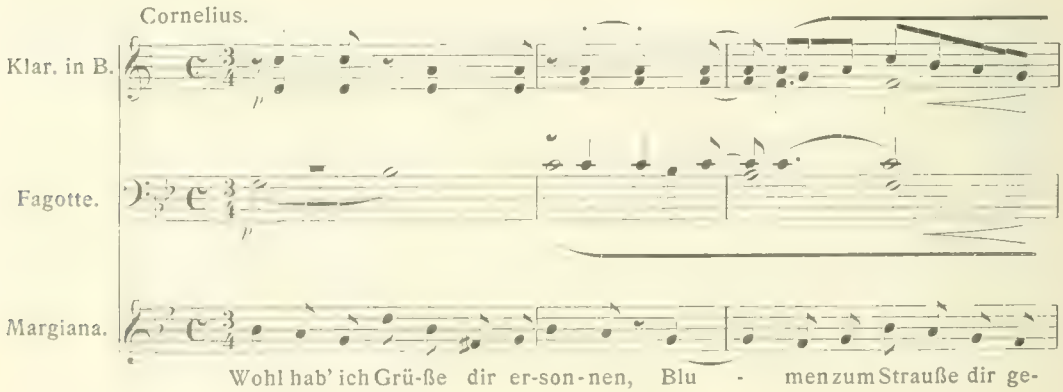
Selbstverständlich ändert der Bearbeiter auch hier — aber er ist weniger grausam als anderwärts: nur die Oboe streicht er aus und setzt dafür eine dritte Flöte und das Cello verbannt er.

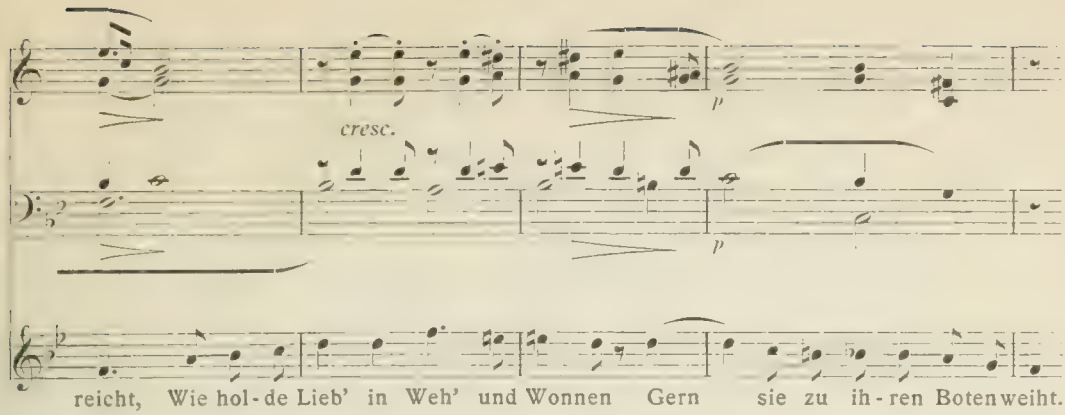
Die Antwort Margianas.

Vielleicht hat diese Kritik das Eine schon erreicht, daß der Leser mißtrauisch gegen die neue Partitur geworden ist und er ist geneigt, dem Verfasser auch da zu folgen, wo er eine Zeitlang die beiden Partituren nicht Takt für Takt einander gegenüberstellt, sondern periodenweise vergleicht.

Drei Takte Überleitung im Streichorchester, die der Bearbeiter — o Wunder! — dem Dichterkomponisten läßt, führen zur Antwort Margiana's. Die Tonart der Untermediante ist erreicht — g-moll.

Ihre Antwort ist mädchenhaft keusch und mädchenhaft zart. Mit feinstem jungfräulichen Taktgefühl, mit einer weiblichen Diplomatie des Herzens, lenkt sie Nureddins Liebesleidenschaft ab und reicht ihm statt Liebe — Blumen: ein uraltes morgenländisches Gleichnis: „Meine Liebe ist wie eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal!"





An Orchesterfarben verwendet Cornelius hier die weichste Lage der Klarinetten und Fagotte, die Synkopen wirken wie der Pulsschlag heimlicher zurückgedrängter Liebessehnsucht.

Margiana schlägt das dunkle Auge auf und blickt den Geliebten an:

Doch du erscheinst und ach, es neigen
Die Blumen demutvoll und zagend sich.
Kühn nimmt die Rose nur das Wort für mich,
Den hohen Sinn zu künden, der ihr eigen ...

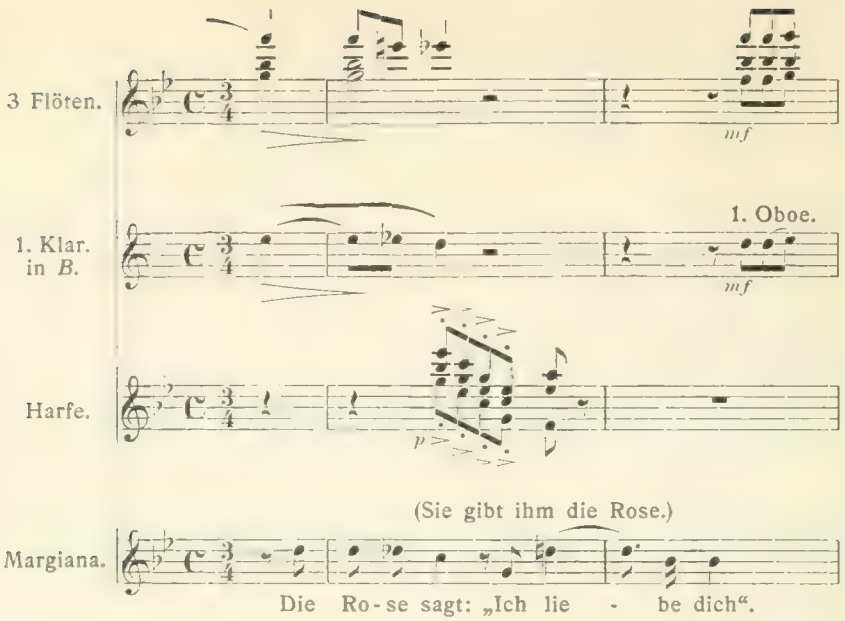
Das Streichquartett übernimmt die Synkopen der Holzbläser: wieder eine entzückende Feinheit der alten Partitur. Die Farbe des Orchesters wirkt hier als Reminiscenzmotiv. Mit Bedacht ist sie so gewählt, nämlich im Andenken an die Worte Nureddins:

Ob auch die Schwestern alle schweigen,
Die Rose sagt: „ich liebe dich".

Die Holzbläser übernehmen jetzt wieder Minnedienst und zwar drei Flöten über einer Klarinette. Die Harfe ist es jetzt, die jene *c*-Moll-Achtelakkorde (vergl. Beispiel auf Seite 25) leise herbeiträgt.

Ob auch die Schwestern alle schweigen,
Die Rose sagt: „ich liebe dich!"

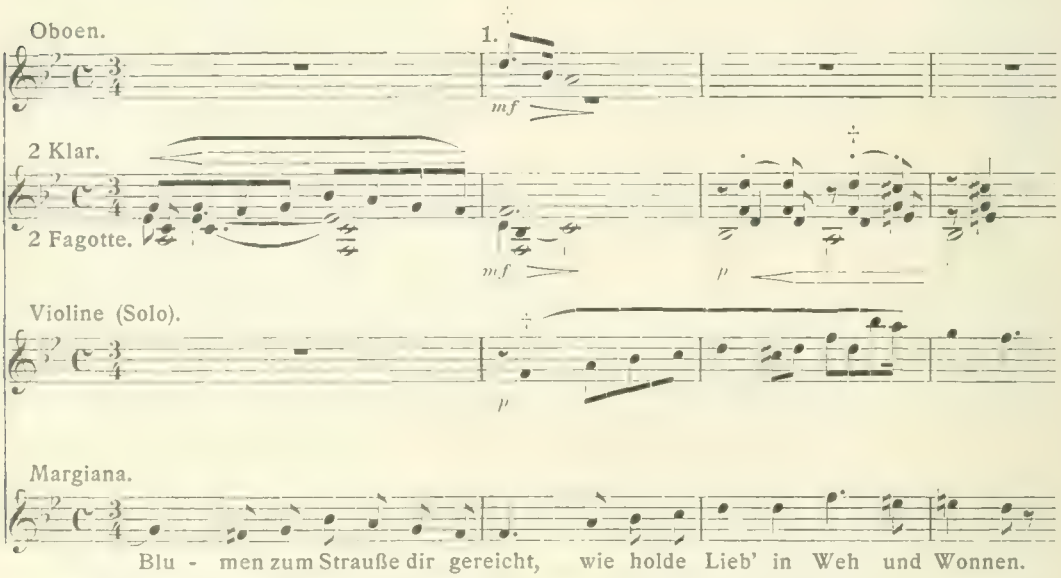
wiederholt Margiana und mit ihr sagen es dieselben Orchesterinstrumente, ein weicher Hornklang vermischt sich mit der Harmonie: es ist als rieselten Granatblüten über das Liebespaar. Die Wiederholung der Liebeserklärung wird dann in den *c*-Moll-Akkorden ganz allein von der Harfe eingeleitet, ein Instrumentationseffekt von unbeschreiblicher Zartheit des Ausdrucks:



Dann leiten zwei Flöten und eine Oboe über zum *d*-Dur „Mäßig-schnell" zum Zwiegesang.

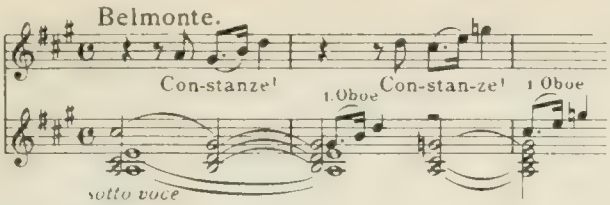
Was ist an dieser Orchestrierung tadelnswert? Wer wünschte sie anders und besser? Sehen wir, was diese Liebeswelt in der neuen Partitur für ein Leben führt.

Der Bearbeiter läßt zunächst der alten Partitur die Klarinetten und Fagotte (Beispiel S. 20) vier Takte lang, eine kleine erfreuliche Entdeckung. Dann aber entwirft er folgendes Klangbild:



Der erfahrene Musiker erschrickt und sieht wohl noch einmal näher zu, denn er traut wahrscheinlich seinen Augen nicht. Und diese abgebrochene Oboe, die keinen Anfang und kein Ende hat, sondern hier ungefähr hereinschlägt wie ein Feldstein in ein buntes Glasfenster, ist allerdings ein starkes Stück.

Drei Oboentöne in eine Partitur zu bringen — ein Kleines, wenn man ein Musiker von Gottes Gnaden ist. Man entsinnt sich der Belmonte-Arie aus der „Entführung" Mozarts: „Ach, wie ängstlich . . .":



Mit drei Oboetönen wohlberechnete Orchestereffekte einer Seite zu zerstören, das bringt der Oboenbläser zustande, den die neue Partitur verlangt.

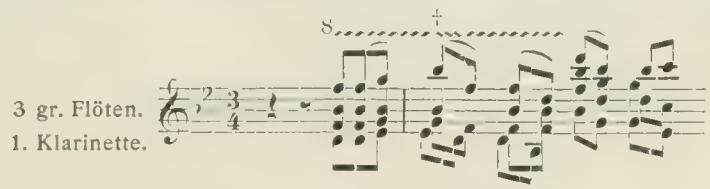
Aber seine erstaunlich geringe Kenntnis vom Wesen dieser Partitur verleitet den Bearbeiter noch zu einem andern Denkfehler. Die motivische Arbeit kommt ihm auf einmal zu arm vor; sein Herz verlangt nach Polyphonie und er schreibt in die Antwort Margianas — ein Violinsolo. Im zweiten Takte nimmt es seinen Anfang. Es tut mir leid um das artige Instrumentationsstück; so anmutig der Effekt an sich ist — er steht völlig außerhalb des Styles der Partitur. Man sieht auf den ersten Blick, daß ein leitmotivischer Gedanke das Herz des Bearbeiters bewegt. Die Solo-Violine zitiert die Worte Nureddins: „ein Wort nur kann ich wiederfinden" — aber dieses Zitat ist psychologisch falsch, es bringt in die einfache Antwort des Mädchens einen Charakterzug der nicht hineingehört, gänzlich abgesehen davon, daß diese vorwagnerische Partitur gar nichts mit dem Begriff des Leitmotivs zu schaffen hat. Cornelius hält in ihr nur an der periodischen Wiederkehr gewisser drastischer Melodien fest. Typisch ist hierfür das Barbierthema und seine Verwendung als Erinnerungsmotiv.

Das Violinsolo aber zieht seine Bahn nach diesem Takte selbständig weiter, den „hohen Sinn" malt es durch einen Triller, dann empfiehlt sich's mit einer konventionell-höflichen Redensart.

Die übrigen Verbesserungen richten sich von selbst: Bei den Worten „doch du erscheinst und ach, es neigen die Blumen demutvoll und zagend sich" ignoriert der Bearbeiter das Streichquartett und gibt die Synkopen-Viertel und -Achtel den Hörnern zu Harfenharpeggien (!!) und *pizzicato*-Bässen (!). Er antizipiert somit den feinsinnig angelegten Harfeneffekt des Dichterkomponisten (1. Beispiel S. 22) und macht ihn unwirksam.

Die Worte: „den hohen Sinn zu künden, der ihr eigen" deklamiert bei ihm das erste Fagott (!!) mit, die *c*-Moll-Akkorde — 1. Beispiel S. 22 — gibt er der Harfe und den geteilten Violinen. Die Überleitung zum *d*-Dur $^{3}_{4}$ *unisono*-Gesang des Liebespaares, die von Cornelius durch drei Flöten und eine Oboe (Grundlinie) bestritten wird, bringt zu diesen drei Flöten eine Klarinette.

Das Flöten-*b* im letzten Takte Seite 333 dieser neuen Partitur ist ein störender Druckfehler, der sich wahrscheinlich durch viele Aufführungen geschlichen hat:



Von ihm sei indessen kein Aufhebens gemacht, in dieser Beziehung sitzen wir Alle in Glashäusern.

Der Zwiegesang. Cornelius-Autographen.

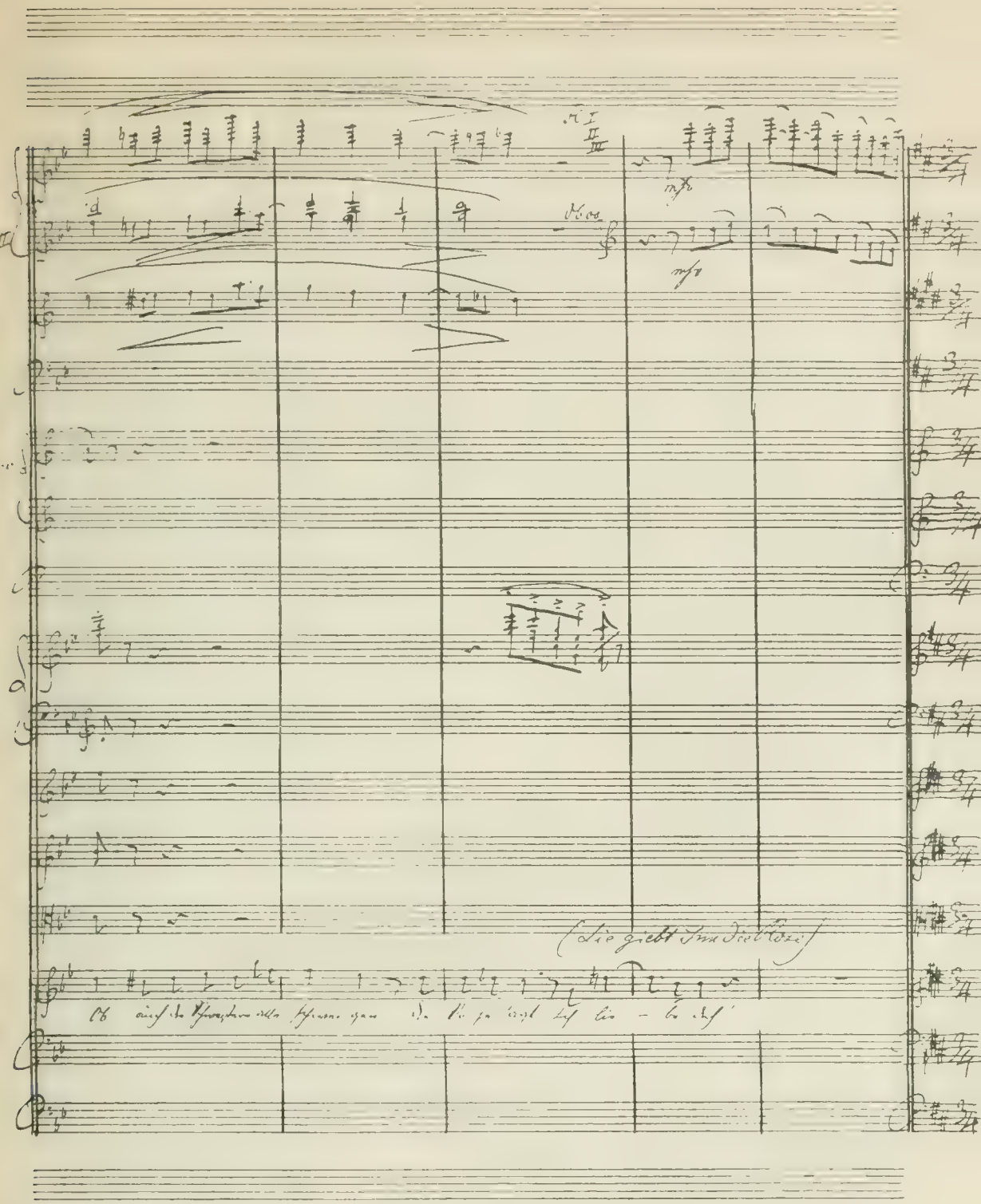
Die folgenden in verkleinertem Maßstabe wiedergegebenen Notenbeispiele wird jeder Musikfreund mit einer gewissen Rührung betrachten, zeigen sie doch die Handschrift des Dichterkomponisten, geben sie doch einen erwünschten direkten Einblick in das verschollene, sagenhaft gewordene Werk. Vielleicht bringen sie den Leser in ein persönliches Verhältnis zu dieser Partitur, die große innere mit großer äußeren Schönheit vereint.

Draußen herrscht tiefste Stille, der Lärm des Tages verstummt. Es ist Mittag. Die Sonne steht im Zenith und umfließt mit goldenen Lichtern die schlanken Minaretts, die in den tiefblauen Himmel hineinragen und die goldenen Kuppeln der Moscheen. Die Harmonie wendet sich zart über den *c*-Moll-Akkord hinweg und dem hellen *d*-Dur-Dreiklange zu: Lichtströme fluten jetzt durch die Terassentür in das Gemach; auf dem Blumentisch glühen die Rosen Margianas der Sonne, diesem feurigen Symbol des Lebens und der Liebe entgegen.

Diesen Augenblick hat der Komponist durch ein Orchesterbild von magischem Zauber festgehalten. Flöten und Oboenklänge in ruhiger Entfaltung und die übrigen Holzbläser, die Hörner und die Violinen und Violen werfen *pianissimo*-Achtel in den Dur-Dreiklang. Zugleich rauscht die Harfe auf, nicht nur leise flüsternd wie vorher, sondern in all ihrem Glanze. Der Vorgang wiederholt sich, die Harmonie moduliert nach der zweiten Umkehrung des Dominant-Septimenakkordes von *a*-dur mit demselben Akkorde, jetzt *d*-dur (Urform), gerät alles in zitternde Bewegung, freudiger jubelt die Harfe: die menschlichen Stimmen setzen im *unisono* ein und das größere Orchester schweigt, um ihnen Raum zu geben:

Nureddin und Margiana: So mag kein andres Wort erklingen
Als das die blüh'nde Rose sprach,
Kein Lied in unsre Seele dringen
Als das aus Träumen tönte nach.
Und wenn des Lebens Traum entschwunden
Und wenn der Rose Glut verblich,
Dann tön' in Eden ewiglich,
Wo Rosenketten uns umwunden,
Wo ew'ge Treu uns hält verbunden,
Das eine Wort: ich liebe Dich.

Das ist goldene Poesie und in alten und neuen Textbüchern zu komischen Opern findet sich fast nichts, was ihr an innerer Tragkraft und äußerer Vollendung an die Seite zu stellen wäre. Als sie der Dichterkomponist in Töne faßte, da kam es zu neuer Inspiration, zu einer Eingebung im Sinne Goethes, als er von seiner Lyrik erklärte: „Die Lieder machten mich, nicht ich sie . . . .“


Oboe
mfz
mfz
(Sie giebt Ihm die Blose)

Mäßig schnell (die Viertel einer Tüchtigen als [illegible] die Achtel)

Flöten I II III

Oboen

Clarinetten

Fagott

Hörner

Trompeten in Des

Posaunen

Pauken

Harfe

Geigen

Bratschen

Margiana

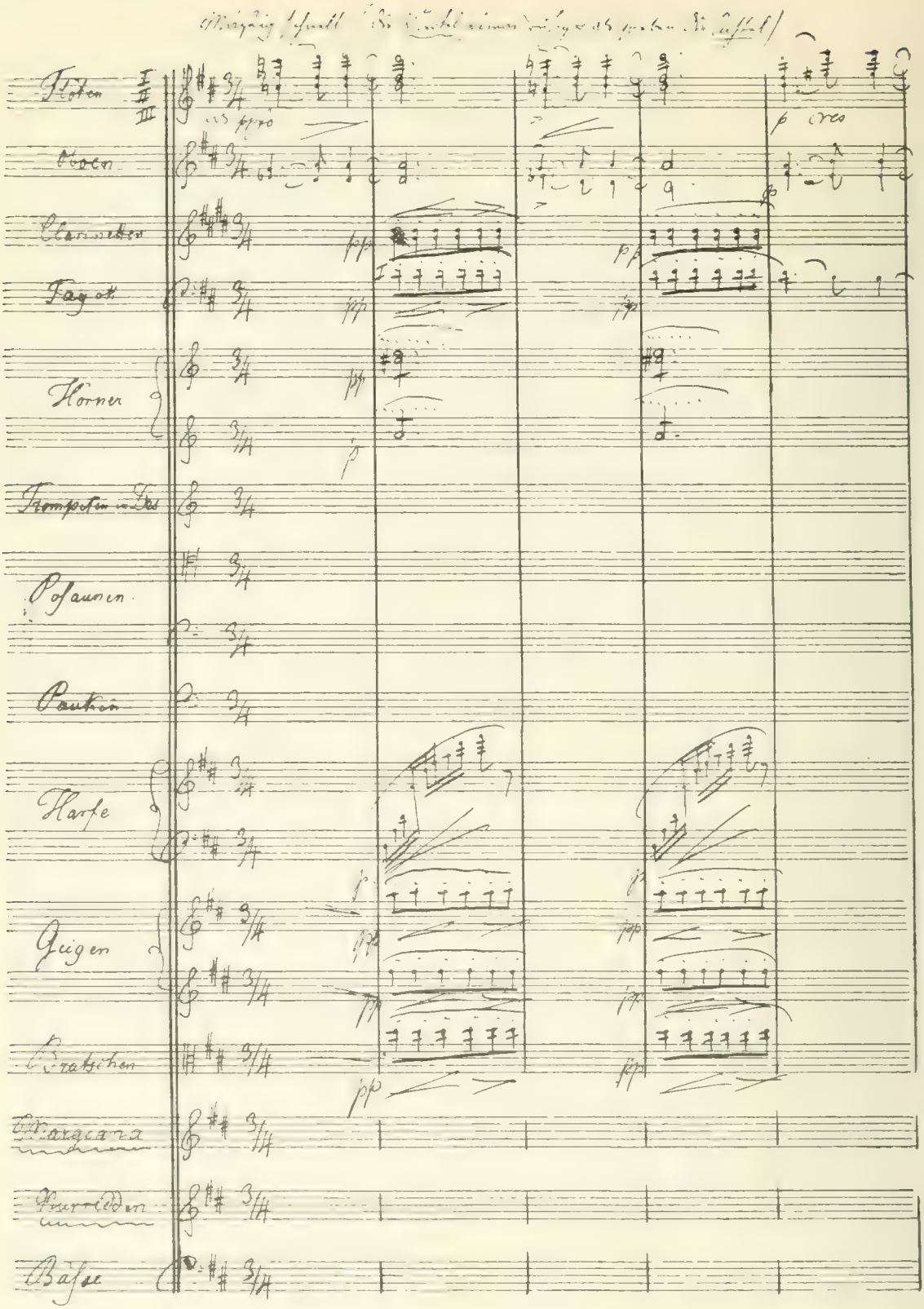
Nurredden

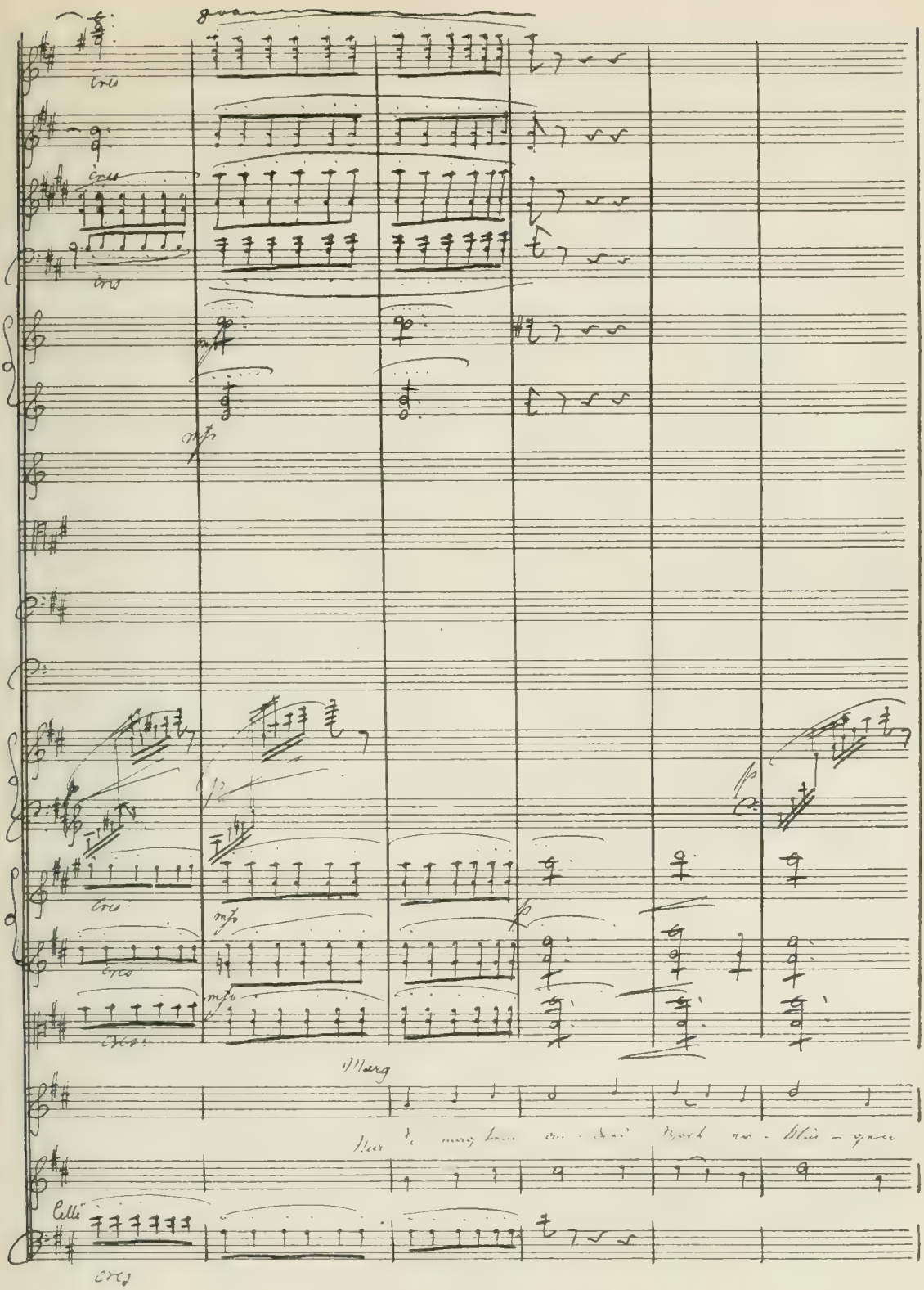
Bässe

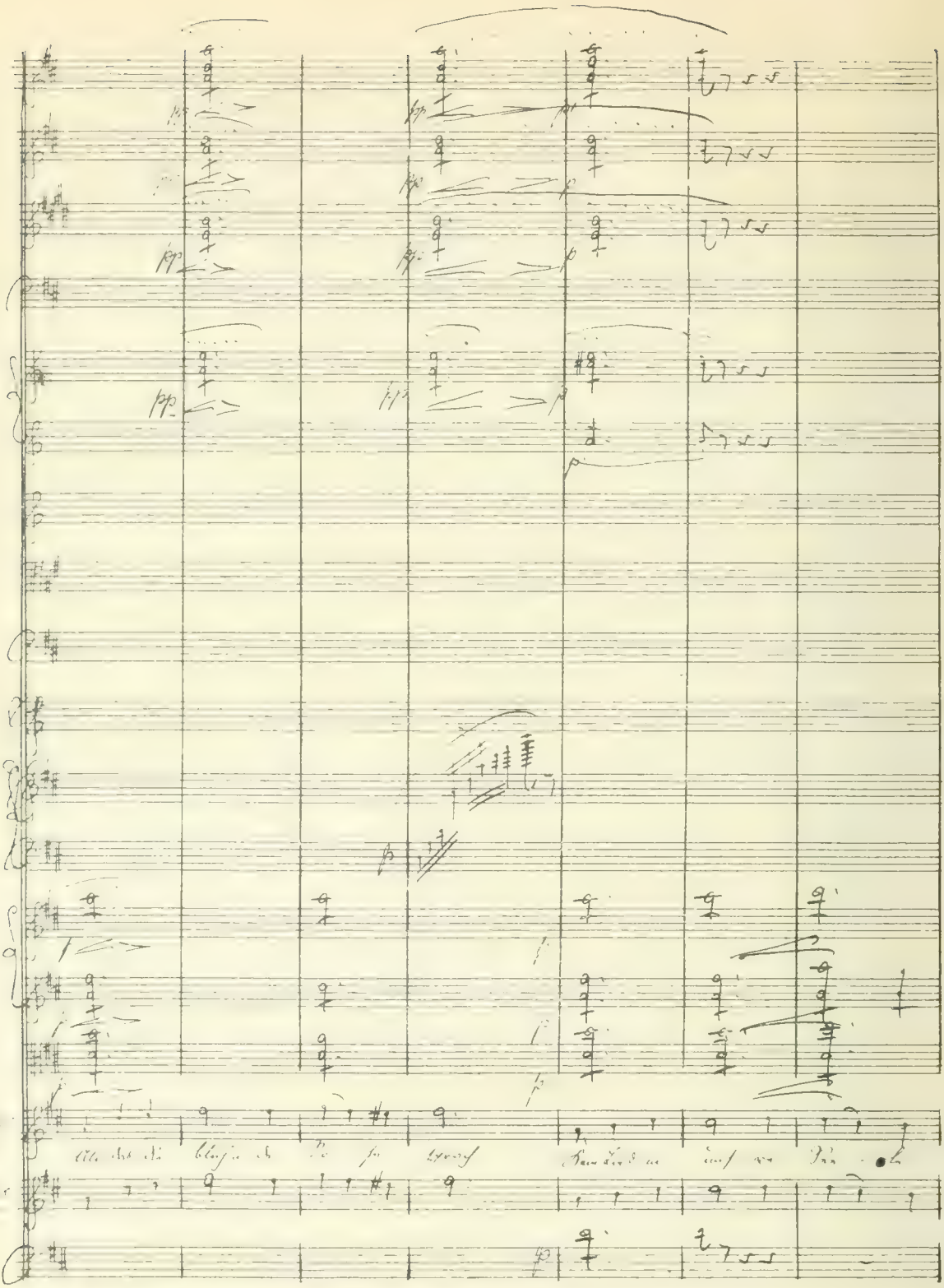
pp

p

cres




cres
mf
p
Marg
Celli



Ein Seitenthema.

Man kann von diesen Blättern, denen man kein Wort der Erläuterung hinzuzufügen braucht, nicht scheiden, ohne ihnen einen besonders innigen Gruß nachzurufen. Ich finde ihn in einem geist- und gemütvollen Essay, das Cornelius im Jahre 1867 nach einer Aufführung des „Lohengrin“ in München durch Bülow an die „Neue Zeitschrift für Musik“ gesandt hat. Er spricht hier über das Thema „Religion und Kunst“ und den heiligen Ernst des Musikers als eines schaffenden Künstlers.

. . . Der Ernst, der in unsren Augen das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt, ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele. Er ist der aus dem Boden und der umgebenden Luft entsogene Lebenssaft der Pflanze, der im Steigen die Blüten hervortreibt. Kann er uns anerzogen werden, dieser Ernst, können wir ihn wollen, erringen?

Wir vermögen diese Frage nicht zu entscheiden, aber wir bezweifeln es; wir glauben, er liegt in unserm Blute, er ist uns angeboren, seine Quelle mag wohl im geheimsten Werden des Menschen verborgen liegen. Die ersten Feueranbeter, die ersten Ausbilder der rohesten Religionstriebe, wer lehrte sie? wer offenbarte ihnen das? Ihr Inneres. Wem die Kette der Weltgeschicke, die wohl erkennbare wachsende Vollendung der Welt in tiefster Seele ein Bau ins Blaue, ein babylonischer Turmbau ist, an dem nur ewig ziellos die regenden Kräfte sich betätigen, die Leidenschaften sich entfalten in Arbeit und Streit, Ruhe und Gelagen, dem wird der Ernst fehlen oder wenn seine Natur ihn mitbrachte, wird er im planlosen Treiben verkümmern; wem aber unser buntes irdisches Tun ein Brückenbau ist über einen meerbreiten Strom in ein nur wie Nebelsterne schimmerndes Band der Ideale, ein gotischer Bau, zu dem Religion, Wissenschaft, Philosophie die Pfeiler, die Künste der tausendfach verschlungene Schmuck des stützenden Geländers, das Blut der Schlachten der Kitt, jede Erfindung ein neues Werkzeug, jede edle Tat ein Stein, jedes Jahrhundert ein Bogen weiter zum Ufer ist wo die Gesellen die Berufenen, die Meister die Auserwählten und die Toren die müßigen Gaffer sind, die bei keinem Bau fehlen — der bringt zu Leben und Arbeit den heiligen Ernst mit, trägt seinen Stein herzu oder meißelt ihn aus, sinnt auf ein Werkzeug und schafft es, gibt den Tropfen seines Herzens zum Kitt, prägt das Siegel seines Geistes dem Blätterschmuck des Baues auf und fragt nach dem Tagewerk: „wieder eine Steinschicht — Geduld“ und nach dem Leben: „Wieder fast ein Bogen, Geduld!“ und schaut zurück auf die Bogen, die die Jahrhunderte bauten und vorwärts von der Scholle, die er zufügen half, auf das lockende Ufer weit, weit drüben.

Der Künstler bringt den Ernst mit, dem Schillers Wort zum Evangelium geworden ist: „Der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane.“ Gibt es aber einen Weltenplan, so gibt es auch einen Planmacher, und da liegt der Knoten! Wer nicht an Gott glaubt, der glaubt auch nicht an sich, möge er es Euch noch so oft weismachen! Er glaubt nur an Götzen und schafft Euch selbst neue, oder doch einen neuen: sein eignes eitles Selbst, sein bronziertes Gypsstandbild, das inwendig hohl ist, seine römische Imperatorenwürde des Geistes, die morgen von denselben literarischen Sklaven vernichtet wird, die sie gestern schufen. Wer nicht an Gott glaubt, auf welchem religiösen oder philosophischen Weg er ihn finde, ob er ihn mit St.

Augustin oder mit Goethes Faust suche der sieht auch nicht in dem eigenen Schaffen, in der eigenen Arbeit ein Nachringen dem ewigen Vorbild, woher soll er den Ernst nehmen zu seinem Kartenhaus? Wer aber statt des kosmologischen und ontologischen Beweises unsern Komponisten-Beweis vom Dasein Gottes annimmt, wenn wir ihn vor eine Partitur führen und fragen: Wer hat das alles gemacht, wer hat noch lang eh' es auf dem Papier stand in nächtlicher Stille, wenn alles schlief, im unbelauscht lauschenden Geist den Keim eines großen Gedankens empfunden, wer hat über dem Chaos des scheinbaren Nichts gebrütet, wer hat den Abgrund der Sehnsucht überschwommen bis zum rettenden Ufer des Tintenfasses und bis zum hervorsprossenden Grashalm der ersten Note, bis dann diese ganze Welt von Konsonanzen und Dissonanzen dasteht, dies Gewirre von Zauberzeichen, von denen jedes ein lebendes Wesen, ein Ton ist, der nur einen Augenblick, zu rechter Zeit erklingt, bis aller Sonnenaufgangslärm und alles Schlachtengetös, alles Beten, Weinen und Jubeln dieser tausend und abertausend Noten und das stille Denken der Pausen, alle tausend fesselnden Bindestriche, alle drückenden Sforzandos, alle Zufälle des Erhöhens und Vertiefens, alles befreiende Stakkato, alle Geduldproben des Largo und alle Überstürzungen des Presto dastehen - - bis dann der Vorhang sich hebt, bis eine tönende Handlung vor uns laut wird, die gerade darin ihre höchste Vollendung hat, daß niemand ihres Schöpfers gedenkt, deren Rätsel erst mit den letzten Worten gelöst werden — wenn man uns dann antwortet, das hat der Komponist, der Dichter, der Planmacher getan und es ist entzückend schön und vollkommen, der wird über unsere Gedanken vom Ernst mit uns einig sein, der wird auch dieselbe Antwort mit uns auf die Frage haben: Warum hat Gott die Welt geschaffen?

Hat er sie komponiert wie eine gangbare Welt-Sonate für die Leipziger Messe?

Hat er sie geschaffen, um sie mit einer guten Empfehlung selbst zu Rieter-Biedermann zu bringen und sie ihm vorzuspielen?

Hat er sich die Erde als eine Art Quintett im klassischen Style gedacht, das Hellmesberger vielleicht im nächsten Winter zur Aufführung bringen könnte?

Hat er sie geschaffen, weil andre Götter vor ihm geniale Welten geschaffen, um sich als ein tüchtiger Gott zu zeigen?

Hat er seine Welt in unendlich viele Sterne eingeteilt, weil das doch nun einmal die historische Form für das Weltschaffen war? . . . .

Nein! Er hat die Welt geschaffen aus Allgüte, aus Alldrang, aus Allweisheit! Aus Allgüte - - denn er bedurfte dessen nicht, er war derselbe unteilbare große Gott seit Ewigkeit, er bedurfte nicht Eures Lobes, am wenigsten Eurer meist schlechten Kirchenmusik! Aus Alldrang, denn es ruhte nicht in ihm seit Ewigkeit, er bedurfte Eurer dennoch, er bedurfte einer Unendlichkeit von Liebe, von Ringen nach Vollkommenheit, nach ihm - da wurde er Schöpfer, er gab sich hin in seinem Werk, er erkannte sich in seinem Werk. Aus Allweisheit — denn so weise ist dies All in Partitur gesetzt, nach so unergründlichen, von tausend Newtons noch lange nicht erforschten Gesetzen ist der Wandel dieser Gestirne eingerichtet, so erhaben notwendig bis in den kleinsten Buchstaben ist das Libretto dieser Oper, daß all diese Musik der Abendröten und Orkane, des Schlafes und des Traumes, des Sterbens und Gebärens, der Menschenleidenschaft und des Menschengenius nur wie ein schöner Schmuck, wie ein Duftschleier der Wahrheit erscheinen.

Und ein Funken dieser Güte, dieses Dranges, dieser Weisheit im Schöpfer des Kunstwerks ist es, der den heiligen Ernst erzeugt. Dieser Güte, denn es war ein Genius, ehe er schuf und er durfte in Anbetung vor Gott verstummen, und war doch

was er war, ehe er sang, und Eures Lobes in Euren Zeitungen bedurfte er wahrlich nicht. Dieses Dranges, denn nun war ja einmal ein Urschöpfer dagewesen, ein Urkomponist, der einer Unendlichkeit von Nachschaffenden, ihm Nachringenden bedurfte. Drang nach Selbsthingabe, Selbsterkennen, Selbstveredelung sei es, das Werk auf Werk erzeugt. Dieser Weisheit, denn das ist das Gewissen, das tiefe mit sich selbst zu Rate gehen: „Habe ich etwas zu sagen? Habe ich einen Inhalt? Habe ich eine Form dafür? Welche? Bin ich das, was in meinem Kunstwerk atmet, oder ist es ein Fremdes, Angenommenes, Angezwungenes, Erheucheltes? Mach ich nicht aus hundert Büchern das hunderteinste? Aus tausend Quartetten und Sonaten die betreffenden tausendeinsten?

Den Ernst, den heiligen Ernst suchen wir im Kunstwerk . . . .

. . . . O schafft Euch etwas von dem Ernst an, den ein Rietschel, den ein Wagner hat, lernt schweigen bis ihr etwas zu reden habt, betet nicht, weil gerade das Glöcklein läutet, sondern wenn euch die Ehrfurcht vor der Hand, die die Welten lenkt, auf die Knie zwingt . . . .“

Fortsetzung der vergleichenden Kritik.

So sprach Cornelius für Wagners Musik. Aber von diesem heiligen Dichterernste, von dem dieser Kompnist selbst zu aller Zeit erfüllt war, den er aus sich selbst heraus mit der Feder eines Dichters schildert, spricht — so deucht es mir — jede Seite dieses Zwiegesanges und seiner Einleitung, es redet überhaupt diese ganze alte Partitur von ihm.

Ich scheue mich fast, neben diese anmutige Symphonie von Licht, Linie und Farbe das Bild der Bearbeitung zu setzen, denn es bereitet Auge und Ohr in diesem Zusammenhange fast physische Schmerzen (siehe Beispiel Seite 32).

Unbestritten ist, daß das Orchester der neuen Partitur klingt. Mehr noch: es ist ein ganz aparter Klang, den wir vernehmen. Noch mehr: Niemand hat ihn beim Anhören des Werkes anders gewünscht. Aber jetzt entdeckten wir den „echten Ring“, der gottlob! nicht verloren ging. Und die Frage muß getan werden: Leuchtet der heilige Ernst aus diesen Tönen? Liegen auf ihnen die vielfachen Weihen schöpferischer Kraft?

Ach, nein!

Sein Kennzeichen ist das Raffinement, ein Bestreben zu glänzen und was noch schlimmer ist — zu glänzen und sei es auch mit erborgten Mitteln. Die Bläserakkorde sind saftvoller geworden, die ppp Trompeten-Quinten tragen einen originellen Klang in die harmonische Entwicklung, die Harfe klingt volltöniger, wenngleich nicht charakteristischer.

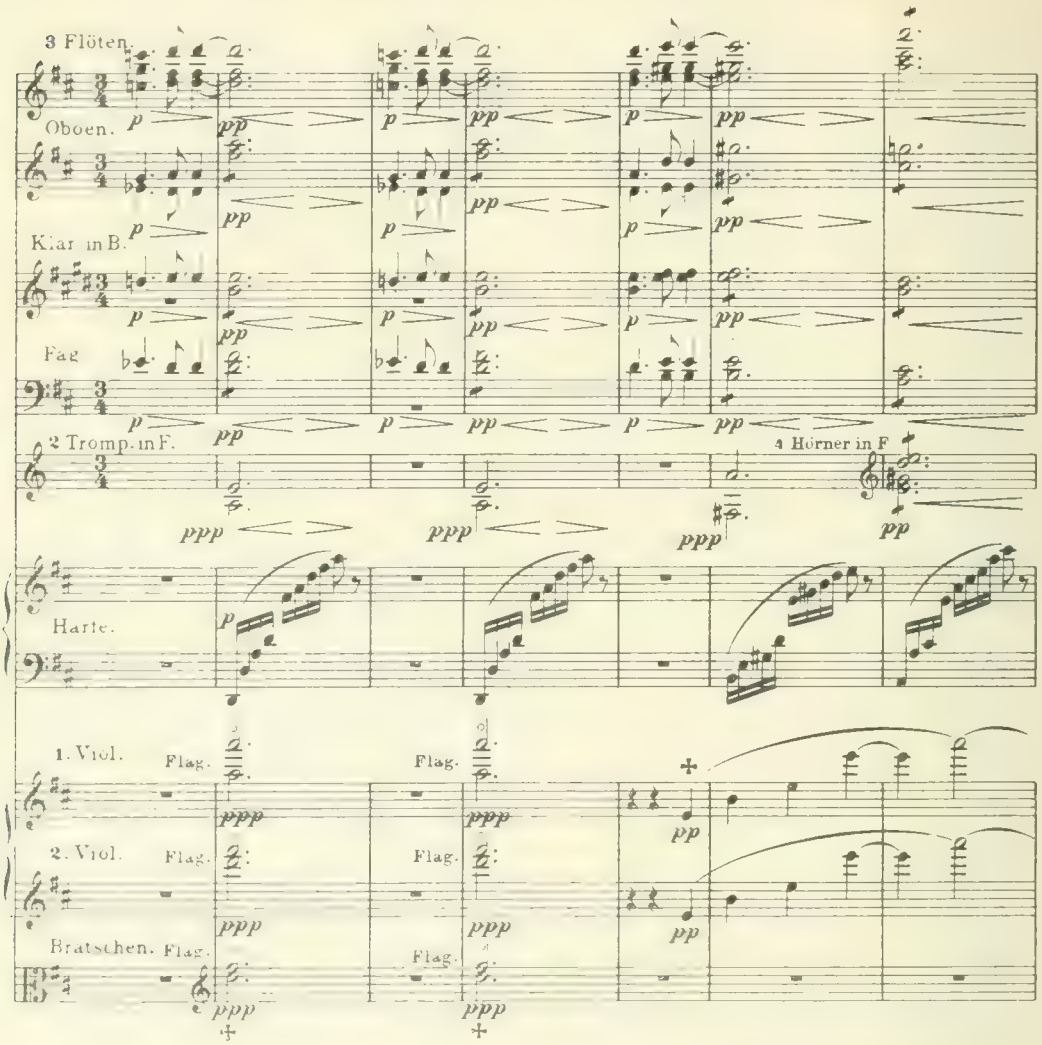
Wird aber nicht jeder auch nur oberflächliche Kenner der modernen deutschen Oper die Finger sofort auf die Stelle der Flageolett-Violinen legen und den in großen Schritten aufsteigenden Gang der Geigen und ausrufen: Wagner-„Lohengrin“ und sagen:

Was soll das hier?

In der Tat — hier liegt ein crimen laesae majestatis vor gegen die Persönlichkeit des Dichterkomponisten und gegen den heiligen Ernst der Kunst. Niemand hat in jener Zeit glühender Wagner bewundert als Peter Cornelius; nur wenige haben

gleich eifrig seine Wege geebnet: es war der Stolz seines Lebens, daß er sich gesprächsweise ein Möricke-Cornelius neben Goethe-Wagner nennen konnte. Aber wir wissen jetzt: er ist viel mehr als ein Möricke neben Goethe gewesen, denn uns Späteren leuchtet sein Lebenswerk, wenn auch nicht mit dem Sonnenglanze Wagnerscher Kunst entgegen, so doch ebenfalls mit Fixsternlicht.

Ist folgendes Übermalen des Werkes mit Wagnerfarben nicht ein neues Unrecht, das hier der alten Partitur angetan wurde und ist es nicht vielleicht eben so groß wie damals, als man sie niederzischte?*)



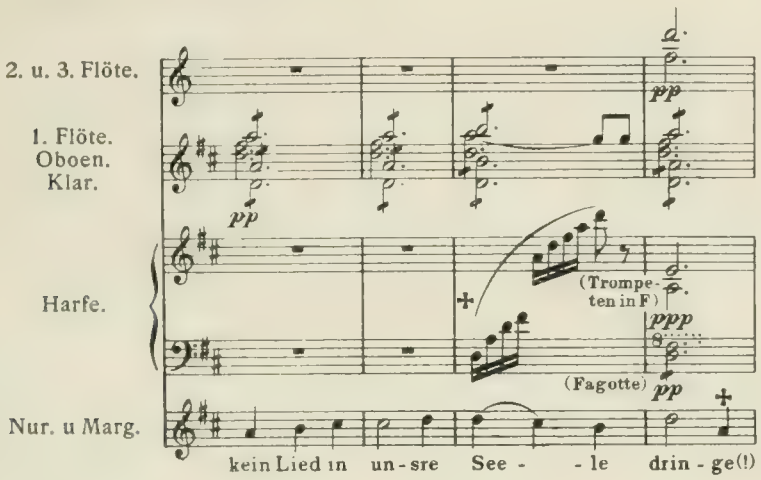
Für die nächsten Teile des Zwiegesangs behält der Bearbeiter im großen Ganzen diese Instrumentation bei. Die Worte „als das die blüh'nde Rose sprach" begleitet er im *unisono* mit einem Violin- und Cellosolo. Es ist dies gewiß ein liebenswürdiger Einfall, daß von ihm aber das Heil der Originalpartitur abhinge, wird wohl niemand behaupten.

*) Soeben lese ich in einem Buche „Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper" von U. M. Ueb. Harmonie-Verlag Berlin 1904 . . . Ähnliches gilt auch von dem noch großzügiger gestalteten und bereits Wagnersche Einflüsse aufweisenden „Barbier von Bagdad" . . . Wie viele solcher grundfalschen Urteile hat die neue Partitur auf dem Gewissen!

Was soll man aber sagen, wenn die neue Partitur sogar der Rhythmik dieses Satzes den Krieg erklärt. Die Harfe des Dichterkomponisten fällt naturgemäß immer auf den vierten Takt der Perioden:

— — — Wort erklingen
— — — — Rose sprach
— — — — Seele dringen
— — tönte nach

Der Bearbeiter aber instrumentiert so:



Die Bearbeitung verkennt diesen natürlichen Rhythmus vollständig und setzt eine Harfe schon in den — dritten Takt. In jeder anderen Partitur hätte ich sofort einen Schreibfehler vermutet und gedacht, der Harfenklang gehöre zum nächsten Takt — nach dem Wesen dieser Partitur ist das aber ausgeschlossen; das Wort „Seele“ tat es dem jugendlichen Bearbeiter an — „halb zog es ihn, halb sank er hin,“ und ein schmachtender Harfenton stand auf dem Notenpapiere . . . und erklingt in den Barbieraufführungen. Das ist gewiß um zornig zu werden, wenn nicht direkt neben der Klage über diese Zerstörung des Orchesterreimes das leicht Komische läge. Die Sache erinnert an den Komponisten, der, wenn er Gedichte in Musik setzte, jedesmal auf das Wort Schmerz einen verminderten Septimenakkord „anbrachte“ und der tiefsinnig wurde, als er alle Akkorde in allen ihren Umkehrungen aufgebraucht hatte . . .

Zwischenspiel.

Aber ich sehe ein Bild. Der Gärtner hat seinen Garten mit Eifer und Fleiß und großem Verständnis bestellt. Frühlingssonnenschein und fruchtbarer Regen brachten die Beete zur Entfaltung. Dies eine mit neuen Züchtungen ist besonders gut geraten. Da liegt es vor uns in stillem Frieden — ein Blumenidyll. Welche Zartheit der Linien, welch sanftleuchtende Pracht der Farben. Mit den Luftwellen schwimmt ein Hauch köstlichen Duftes herbei und der Odem eines geheimnisvollen Lebens trifft mich, schwebt an mir vorüber, flutet auf und ab; das Mysteriöse, Geheimnisvolle des Vorganges schlägt die Seele in Banden. Der innere Sinn scheint Harmonien zu vernehmen, aber alles wallt noch unbestimmt und regellos durcheinander.

Da ereignet sich das zweite holde Wunder. Ein glänzender Falter setzt sich auf die schönste Blume nieder und schlägt die Flügel auf und zu — — auf und zu — —: der Rhythmus zu den wogenden Klängen wird geboren und aus ihm und der Harmonie wird, wie aus Abend und Morgen der erste Tag, — — die Melodie.

Und ich sehe einen Knaben der steht beiseite. Ihn rührt nicht die stille Schönheit; er schaut lüsternen Auges auf den Genius der Blumen, der sich jetzt auf einer andern Blume wiegt. Jetzt schleicht er herbei und greift zu mit gieriger Hand. Der feine Farbenstaub bleibt an seinen Fingern haften. Was vordem glänzte, sieht grau und unscheinbar aus. Schnell springt er zum Gartenhause, in dem gestern ein berühmter Maler arbeitete. Noch liegt die Palette da, noch stehen Farbentöpfchen umher. Und der Knabe greift zum Pinsel, taucht ihn in die grellen ungemischten Reste und betupft die Flügel.

Darauf hält er den Armen hoch und spricht zu ihm: „Nun fliege!“

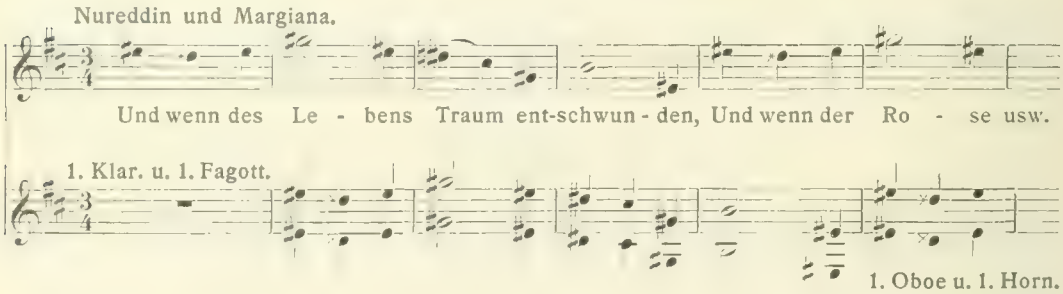
Aber ach! der Halbtote taumelt herab, noch etliche matte Flügelschläge, dann haucht er seine kleine Seele aus . . .

Eine Wolke ist vor die Sonne getreten und hat die Szene verdüstert — die Helläugige wollte den Tod der Schönheit nicht sehen . . .

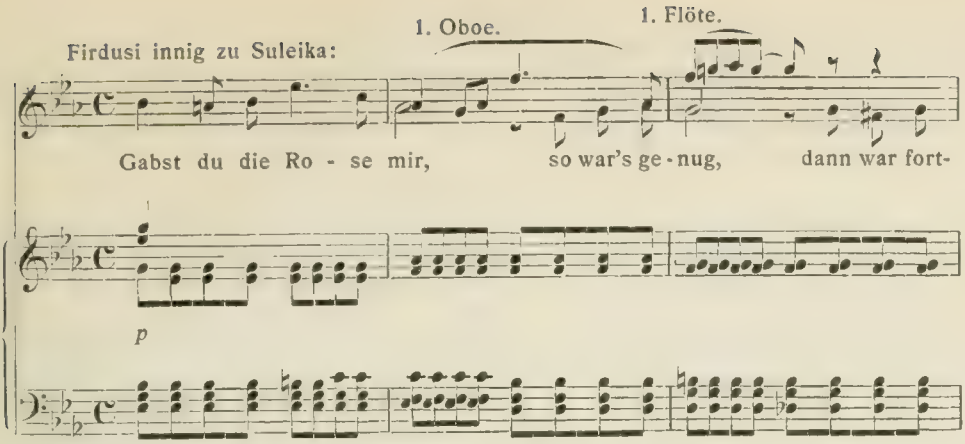
Rückführung.

Wie der Bearbeiter den reinen Styl dieses Zwiegesanges trübt, davon noch ein Beispiel. Mit den Worten:

„Und wenn des Lebens Traum entschwunden“ wendet sich die Melodie nach *fis*-dur. Hier schmuggelt er eine Imitation der Melodie ein - - das schlicht sich Entwickelnde genügt ihm auch hier nicht. Cornelius, der im Alter von fünfundzwanzig Jahren schon einer der feinsten Kontrapunktiker seiner Zeit war, fühlte kein Bedürfnis, hier seine Kunst sehen zu lassen; wo Gefühl alles war schwieg die Lehre vom doppelten Kontrapunkte. Hätte Liszt damals eine Änderung wie die folgende des Bearbeiters vorgeschlagen, er hätte sie abgelehnt:



Wollte man solch Rezept des Bearbeiters auf ähnliche Fälle anwenden - wie oft ließe sich das machen - wie oft stieße man aber auch mit Recht auf Widerspruch. Mottls Oper „Fürst und Sänger“, ein vornehmes Werk, das seinen Weg bisher nicht über viele Bühnen gefunden hat, enthält ebenfalls ein Rosenlied, folgende warmherzige Melodie:



Ich nehme an, der Komponist hätte die Achtel dem Streichquartett gegeben*) — was sagte er wohl zum Eingriffe eines jungen Dirigenten, der eine erste Oboe in der obigen Form dazusetzen wollte? Und ist die imitierende Gegenmelodie nicht in der Tat — fehl am Ort? Ein kunstvolles Übereinander an unrechter Stelle — verhindert es nicht immer das Sichausschwingen einer bestimmten Gefühlsregung?

Daß der Bearbeiter auf die Worte: „dann tön' in Eden ewiglich" die Melodie auch in die Flöten und eine Solotrompete (!!) legt, ist ein wenngleich nicht notwendiger, so doch lächelnder Gedanke, man denkt da an Trompetenengel, die sich niedlicher als die himmlischen Posaunenbläser ausnehmen mögen.

Daß er aber später während der *fis*-dur-Stelle:

„wo ew'ge Treu uns hält verbunden"

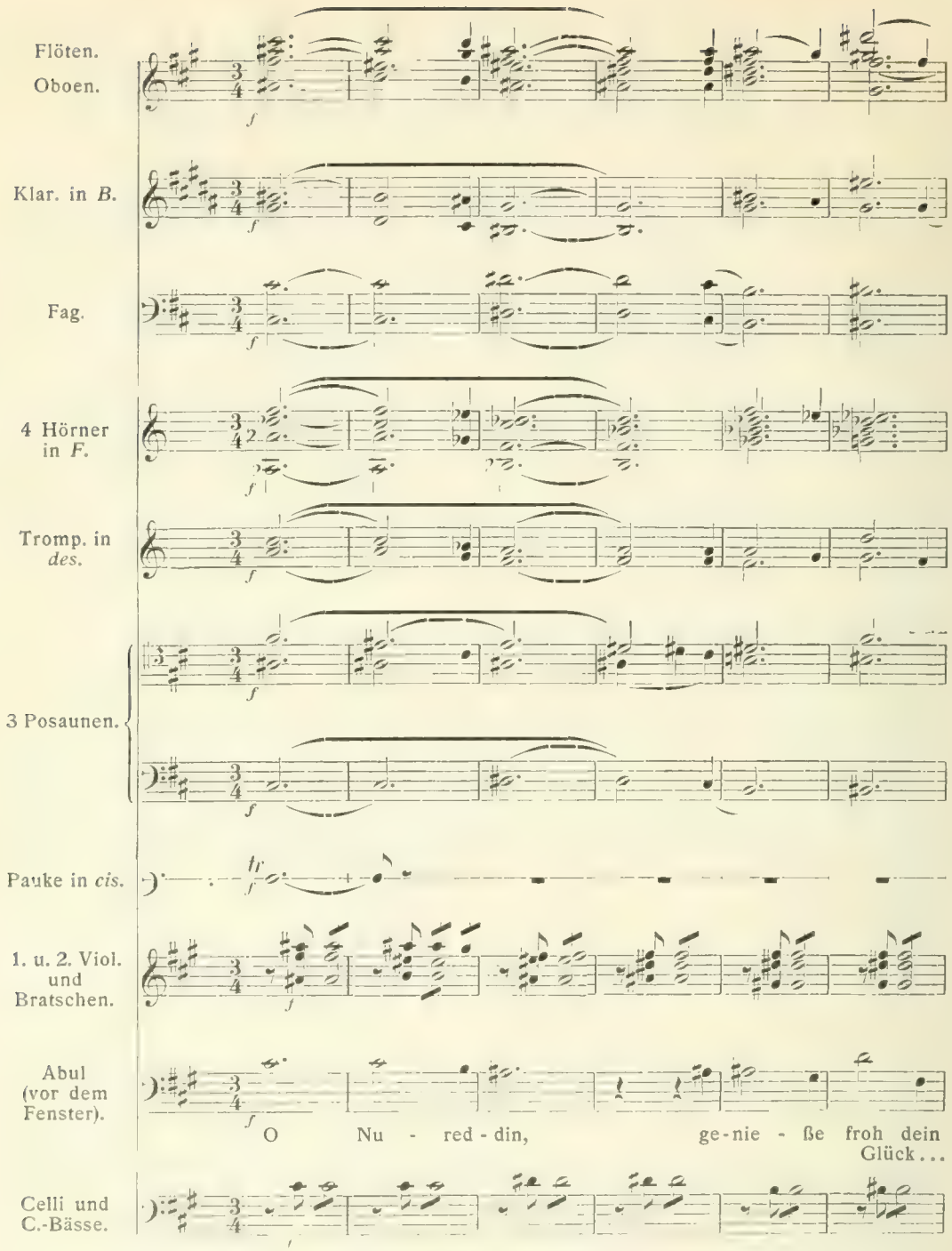
unisono-Streicher über den gesamten Holzbläsern zu den Pauken, Posaunen und Trompeten einfallen läßt, ist, zur schlichten Schönheit der Originalpartitur gehalten, die in der Achtelbewegung des Streichorchesters nichts ändert, kaum etwas anderes wie ein Operetteneffekt: „Deutsch, keusch und rein — aber mit Schein-Unkeuschheiten vermischt."

Die Szene kulminiert. Liszt korrigiert.

Jetzt ist die Handlung zu einem ersten Ruhepunkte gekommen. Nureddin und Margiana halten sich eng umschlungen, die Welt ist ihnen versunken, es leuchten Sterne und goldenen Äthers Wogen über ihnen. Wer schildert die Augenblicke seligsten Entrücktseins eines solchen Paares?

Sie uns zu deuten vermag nur jenes Wunderinstrument, das mit hundert feurigen Zungen redet: das Orchester. Und nun klingt es und nun singt es in der Seele des Dichters und das Lied im höheren Liebeschor schreibt er so in die Partitur nieder:

*) Es ist so, wie ich soeben in letzter Stunde erfahre; mit dem 4. Takte treten Bläser und eine Harfe ein.



Das ist ein ganz prachtvolles musikalisches Thema, ist es nicht herausgeboren aus tiefer Erkenntnis vom Wesen der Musik?

Zwei Jahre später finden wir einen anderen Dichtermusiker, ohne daß er von dieser Stelle wußte, auf denselben Pfaden. Richard Wagner, als er den „Tristan" komponiert, als das Liebespaar sich zur ersten innigen Umarmung auf die Blumenbank

niederläßt und Brangäne ihr „Tagelied“ anstimmt. Wer hätte je ihre Worte vernommen. Sie sind Nebensache, die Melodie an sich und das Wunder-Orchester sind es, die im Verein mit der menschlichen Stimme das hohe Lied der Liebe singen.

Wie ergreifend muß hier das von Cornelius zum erstenmale eingeführte große Orchester wirken. Und ob es klingt! Dieses Motiv des Liebesglücks, diese satten Farben, diese Trompeten-Terzen, die dahinziehen, als wollten sie sich vermählen, diese ruhig pulsierenden Achtel im Streichquartett. Man kann sich denken, daß der Komponist im dunkeln Parkettraum des Hoftheaters zu Weimar leuchtenden Auges saß, als Liszt und das Orchester diese Seiten zum blühenden Leben erweckten. Aber zu seinem Schrecken klopft Liszt mitten in der Melodie ab und es entspinnt sich folgender Dialog:

Liszt (den Kopf rückwärts zum Komponisten gewendet): „Peter, das klingt wunderschön, aber das geht trotzdem nicht, das müssen wir anders machen. Bei dem starken Orchester stehe ich mit dem Barbier hinter der Szene in keinem Zusammenhange. Wollen wir hier nicht ein *piano* anbringen?“

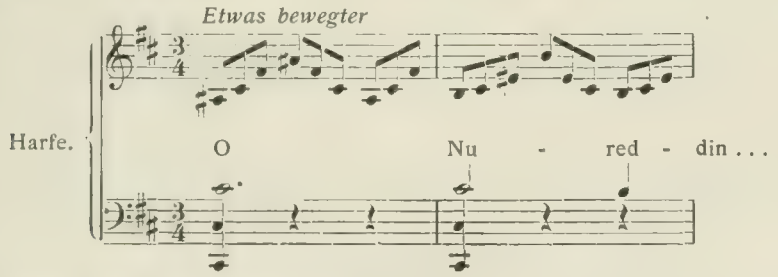
Cornelius (freundlich zurückwinkend): „Lieber Meister, selbstverständlich, wenn Sie meinen — —“

Und Liszt nimmt den langen Bleistift vom Pult und malt ein großes *p* in die Partitur. Und 32 Hofmusiker schreiben das gleiche *p* in ihre Stimmen und die Probe nimmt ihren Fortgang . . .

So korrigierte ein Meister seinen Schüler, der auch ein Meister war.

Was hat nun der Bearbeiter aus dieser Partiturseite gemacht, die ein Schmuck der ganzen Musikliteratur ist?

Er setzte neben den Reichtum die Armut, neben den Glanz die Dürftigkeit. Die Terzenmelodie erklingt in den Flöten und Klarinetten, ein *pizzicato* knipst dazu — der Lieblingsklang des Bearbeiters – und hinter der Bühne wird eine Harfe gezupft:

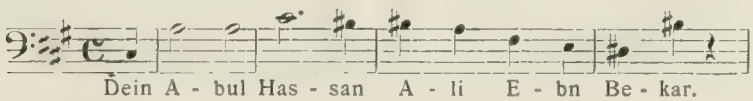


Abul Hassan mit einer Mandoline! Als hätte er sich Zeit genommen, nachdem er seinen Peinigern entronnen war, nach Hause zu eilen, und sie zu holen . . . das ist eine ätzende Ironie auf das Thema des Liebesglücks; es war noch immer so: wo Spott ist, pflegen die Geister eines freundlichen Humors zu entfliehen.

Der feine Übergang vom Lyrischen zum Tragikomischen. Zwei andere autographierte Seiten der Original-Partitur.

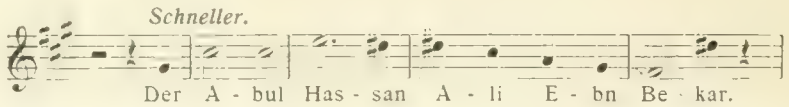
Also der Barbier steht draußen vor dem Fenster:

O Nureddin, genieße froh dein Glück.
Sei ohne Furcht, es wacht vor diesem Fenster

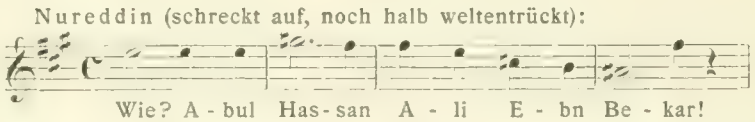


Diese Visitenkartenworte erklingen in der Originalpartitur ohne das Orchester. — Der Zuhörer ist auf dem Laufenden erhalten: aha! Abul Hassan, das verkörperte Schicksal Nureddins ... Was wird geschehen?

Nun, was unvermeidlich geschehen muß: Bostana, die Lauscherdienste verrichtet, der Nureddin ganz gewiß sein Abenteuer schnell erzählte und wie er sich des Barbiers entledigte, eilt sorgenvoll herein:



Die Melodie springt also in ihrer Sorge und Angst eine kleine Terz höher! dazu ein Streichquartett-tremolando und eine rasch aufsteigende Figur in den Bratschen und Cellis.



Die Melodie also, wie im maßlosen Erstaunen, noch eine kleine Terz höher! Das ist ein Kabinettstück musikalischer Komik. Dazu ein aufgeregtes Fagott zu der aufsteigenden Figur im Streichquartett, Hörner und Holzbläser als Füllstimmen.

Bostana gibt schnell Aufklärung, das Orchester beruhigt sich:

Der tolle Kauz singt drüben vor dem Haus
Von Liebesglück und nennet deinen Namen ...

Jetzt erst geht dem jungen Muselmanne das volle Licht auf. Er hört, wie man paradox sagen könnte, indem er zurückblickt, entsinnt sich undeutlich und verschwommen des Klanges und rasselt los:

Verwünschter Kerl! erdrosseln könnt ich dich!

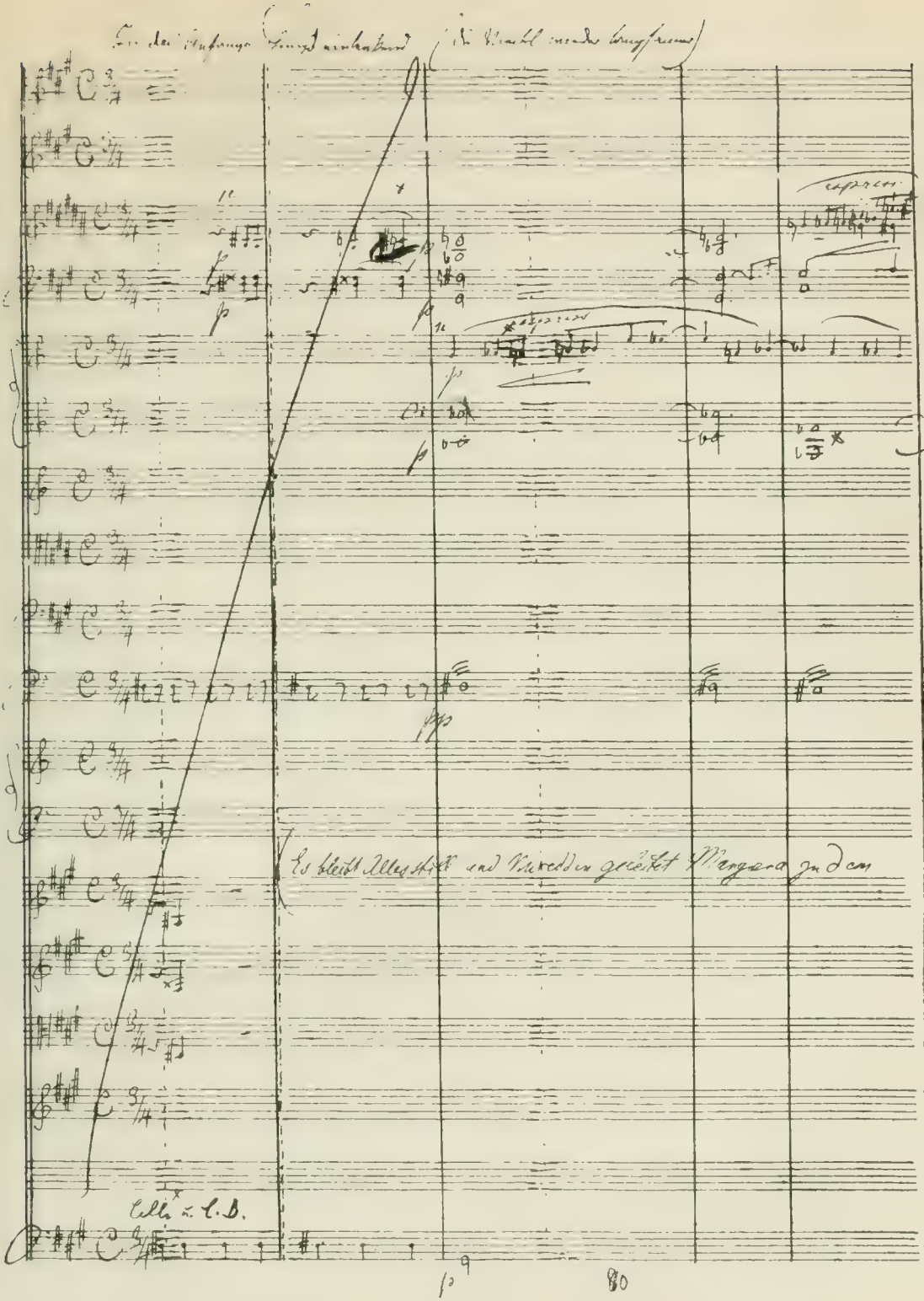
Wer von allen jugendlichen Liebhabern von Tamino an bis zum Junker Stolzing hätte in ähnlicher Lage anders gehandelt! Die Lichter eines goldenen Humors spielen eben immer stärker in die Handlung. So fluchte noch jeder, der aus allen seinen Himmeln gerissen wurde und unsanft auf die Erde fiel.

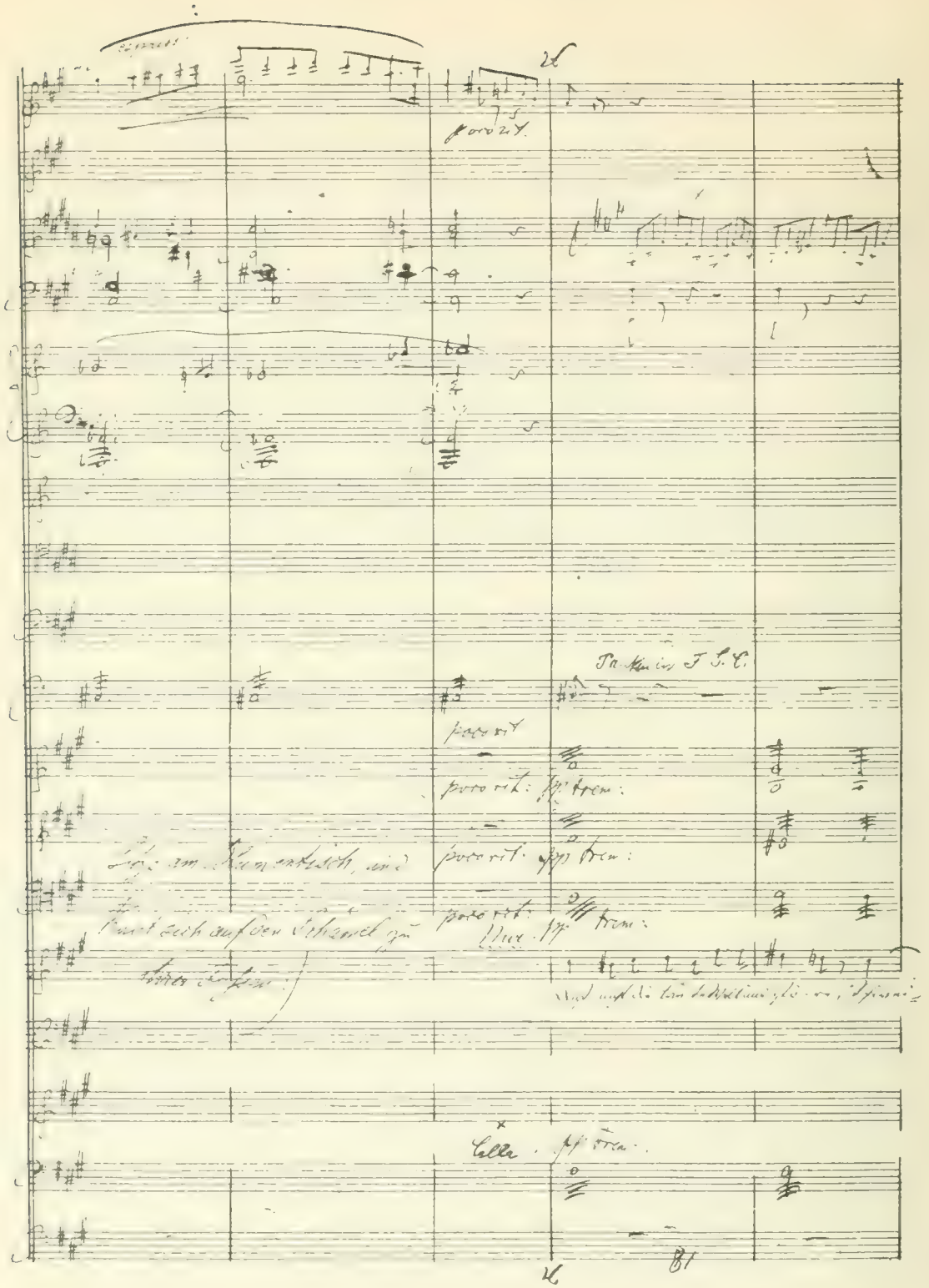
Aber Bostana beruhigt — — schmerzliche Vorhaltsakkorde mit Auflösungen —:

Ich geh zu lauschen, ob der Cadi kommt,
Seid unbesorgt, er kehrt noch nicht zurück. (Sie zieht sich wieder zurück.)

Die Orchesterfluten ebben ab. Auf ein *dis* als Orgelpunkt pochen nur noch unruhige Achtel, die bald ersterben. Es bleibt schließlich außer den Bässen nur das *dis* in der rhythmischen Pauke übrig, weiche Holzbläser setzen ein, „Nureddin und Margiana lauschen noch einige Zeit ängstlich, ob kein neuer Lärm entsteht." Auf dem *pp dis*, jetzt Tremolo der Pauke, steigt — wie mit einem schmerzlichen Lächeln über diese unwillkommene Störung — eine anmutige Hornmelodie auf: Alles bleibt still und Nureddin geleitet Margiana zu dem Sitze am Blumentisch und läßt sich auf den Schemel zu ihren Füßen nieder Eden schwebt auf Rosen-Wolken wieder zur Erde — —.

So dichtete und komponierte Peter Cornelius die notwendige Unterbrechung seiner Liebesszene; auch mit dem folgenden Autograph sei ein direkter Blick in seine Partitur getan, es illustriert zugleich die letzten Bemerkungen:


Es bleibt Alles still und Vivreddin geleitet Margara zu dem
Cello u. C.B.
80


Solo
Solo
Tutti
Tutti
Solo
Tutti
Solo
Tutti
Solo

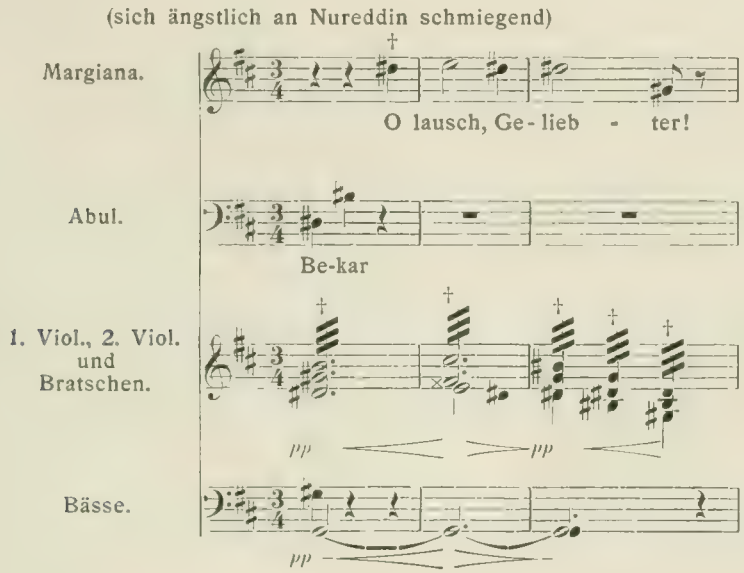
Ein unbarmherziger Strich und seine Folgen.

Wie stellt sich nun die Bearbeitung zu dieser psychologisch feinen Entwickelung der Handlung und ihrer meisterhaft musikalischen Charakteristik?

— — — — — Sie nahm einen Bleistift und strich kaltblütig diese sechs Partiturseiten aus. Auf dem Autograph sieht der Leser das Ende des aus dem Hinterhalte geführten mörderischen Streiches.

Aber sie muß die letzten Worte Abuls mit dem Folgenden verknüpfen. Das wurde so gemacht:

Sobald der Barbier seinen Namen genannt hat, komponierte der Bearbeiter zwei Takte selbst:



Also ein Tristanwort zu einem Allerweltsklang! Dann übernimmt Nureddin die Worte Bostanas und ihre Melodie:

Nureddin: Der tolle Kauz singt drüben vor dem Haus
Von Liebesglück und nennet meinen (!) Namen.

Darauf 7 Takte Überleitung und Eintritt der Hornmelodie.

Konnte der Partitur Schlimmeres angetan werden? Bei allen Musen! Nein! Soviel Noten, soviel Kirchhofskreuze machen sich notwendig, die die Grabstätten der echten Partiturseiten bezeichnen.

Wo ist die natürliche Führung der Handlung geblieben, wo die dramatische Wahrheit? Die Weltentrücktheit Nureddin's war also gar nicht echt und der Dichterkomponist log, als er uns die Seligkeiten dieser Liebe sang? Nureddin klärt ja sofort Margiana über die Störung auf — er findet das Alles so ganz natürlich fast als hätte er dem Alten vorher einen Wink gegeben, die Tafelmusik zu seinem Festmahle der Liebe zu harfen . . .

Überleitung.

Weshalb soll ich hier nicht einen Persönlichkeitsklang mit einfließen lassen?

Die Vergleichung beider Partituren brachte mir manche Aufregung, die oft und lange im Gemüte nachzitterte. Wir alle lasen in Biographien, wie Peter Cornelius gerade in seinen Opernwerken ein unvollkommener Musiker gewesen sei. Wir lasen es und schwatzten es nach. Wir dachten: „Wie fehlervoll muß dieser „Barbier", dieser „Cid" gewesen sein, wenn zum Zwecke der Neuaufführungen gänzlich neue Partituren angefertigt werden mußten. Wir begannen zu zweifeln, ob Peter Cornelius überhaupt zu denen gerechnet werden könnte, die man in erster Linie nennt, zählt man die Namen deutscher Komponisten. Der Zweifel wurde vielen zur Gewißheit, Cornelius wurde angeklagt, ohne daß er sich verteidigen konnte — — haben wir nicht Alle ihm und seinem Namen viel — — — abzubitten? Ihm, der nur von einem einzigen Freunde, Liszt, ganz erkannt wurde, den alle näheren Freunde im Stiche ließen, weil sie mit sich selbst zu tun hatten, der so bescheiden durchs Leben ging, der immer höflich grüßte und dem man niemals dankte, der sich viele Male für Andere bückte, der so hilfreich war, dem man nie die Hand reichte, der arm und von Wenigen erkannt starb, um nach seinem Tode noch viel ärmer zu werden — — —?

In solchen Augenblicken schwand die Erregung nur, wenn ich in der alten Partitur blätterte, wenn der Zauber der cornelianischen Orchesterlyrik immer von neuem auf mich wirkte.

Welche Einfachheit des Styles, die immer den adäquaten instrumentalen Ausdruck findet. Wie fein geführt das Streichquartett, welch feiner Sinn für Klangmischungen, welche natürliche Verteilung von Licht und Schatten, welch reizvolles Spiel des Kontrastes, welche Geschlossenheit der Wirkung!

Was schrieb doch Cornelius in dem früher erwähnten Artikel über die Arbeit des schaffenden Komponisten?

„Der dramatische Komponist erwächst nicht in der Stube"; es ist nicht genug, den „Verlorenen Posten" von Theodor Körner zum hundertsten Male zu komponieren und dann die Partitur ins Pult zu legen und zu denken: „Du bist ein großer Mann." Es gilt bei großen Musikwerken architektonische Rücksichten zu nehmen, den Bedingungen der Erscheinungen gerecht zu werden, sich zu fragen: Wie wird sich denn das auf dem Postament ausnehmen? Es gilt, unermüdlich nach der Aneignung des rechten Stoffes zu ringen, ja es liegt darin heute fast der tiefste Teil der Arbeit, es ist die dringendste, heißeste Frage. Der jemalige Stoff muß ein Stück des innersten Wesens des Dichtenden werden, er muß ihn aus sich neu zum blühenden lebendigen Kunstwerke gebären. Da wird denn eben bei uns noch der Mangel an Reflexion, an Selbstkritik, an tiefsten künstlerischen Bewußtsein meist sehr fühlbar. Nur eine Partitur und recht schwarz voll Noten, dann ist's gut. Ja, den Teufel auch!

Schreiben Sie für *F*-Hörner? nehmen Sie die Wagnersche Dreiheit für die Holzbläser an? sind wir schon gefragt worden. Aber Freunde, darin liegt es ja nicht! Merkt Ihr denn noch nicht, daß heute starke oder zahme Instrumentation, modulatorisches und tonales Prinzip, Chor oder Nicht-Chor, Alles nur von einer wunderbaren Kunstentwickelung gegebene Mittel sind, mit denen wir Poesie, aber auch nur Poesie wirken sollen? Fragt, wie uns Euer poetischer Gedanke gefällt, fragt, ob wir einen geistigen Inhalt in Euch finden, dann wollen wir über die Mittel rechten. Wir sagen

Euch nur: *D*, *e*, *fis* am Anfange der Oberonouverture! Da liegt das Geheimnis! Das ist doch gewiß keine Erfindung, das kann doch gewiß Jeder sagen — und an dieser Stelle ist es von einem unnachahmlichen Zauber! Mit diesen drei Noten schließen sich die Pforten der Wirklichkeit hinter uns, nun gehören wir dem Feenreiche an! Das ist Poesie!"

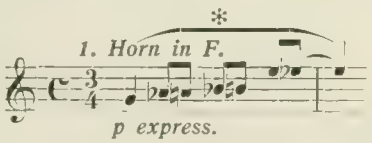
Jetzt, nach der Kenntnis der Original-Partitur wissen wir, daß der Dichterkomponist uns mit diesen Worten auch einen tiefen Einblick in die eigne Werkstätte seines Geistes tun ließ und wir empfinden den styllosen architektonischen Aufbau der Partitur, ihren instrumentalen Eklektizismus, ihre Anachronismen durch Wagnertum wie eine Barbarei.

Wie herrlich, wenn sich auch in anderen der glühende Wunsch regte: es möchte sich die Kenntnis vom Wesen der alten Partitur immer mehr und mehr Bahn brechen es möchten überall Verteidiger ihrer Rechte auftreten.

„Nun aber folgt der Abgesang"...

Die fortschreitende Szene zeigt Margiana und Nureddin im neuen Zwiegespräch — Abul hält vor dem Fenster Wacht.

Man blicke wieder in die erste autographierte Seite der Originalpartitur. Es ist zunächst etwas äußerliches über sie zu sagen. Den Bleistiftstrich Mottls oder Levis kennen wir, er zieht sich über die ersten zwei Takte hin. Das *g* (*fisis*) der zweiten Klarinette auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes ist von Liszt oder Cornelius mit Bleistift ausgestrichen, — man fand, daß es überflüssig sei. Die aufsteigende Hornmelodie weist eine Korrektur auf: die Melodie lautete ursprünglich — wie auch die erste Original-Hornstimme ergab — so:



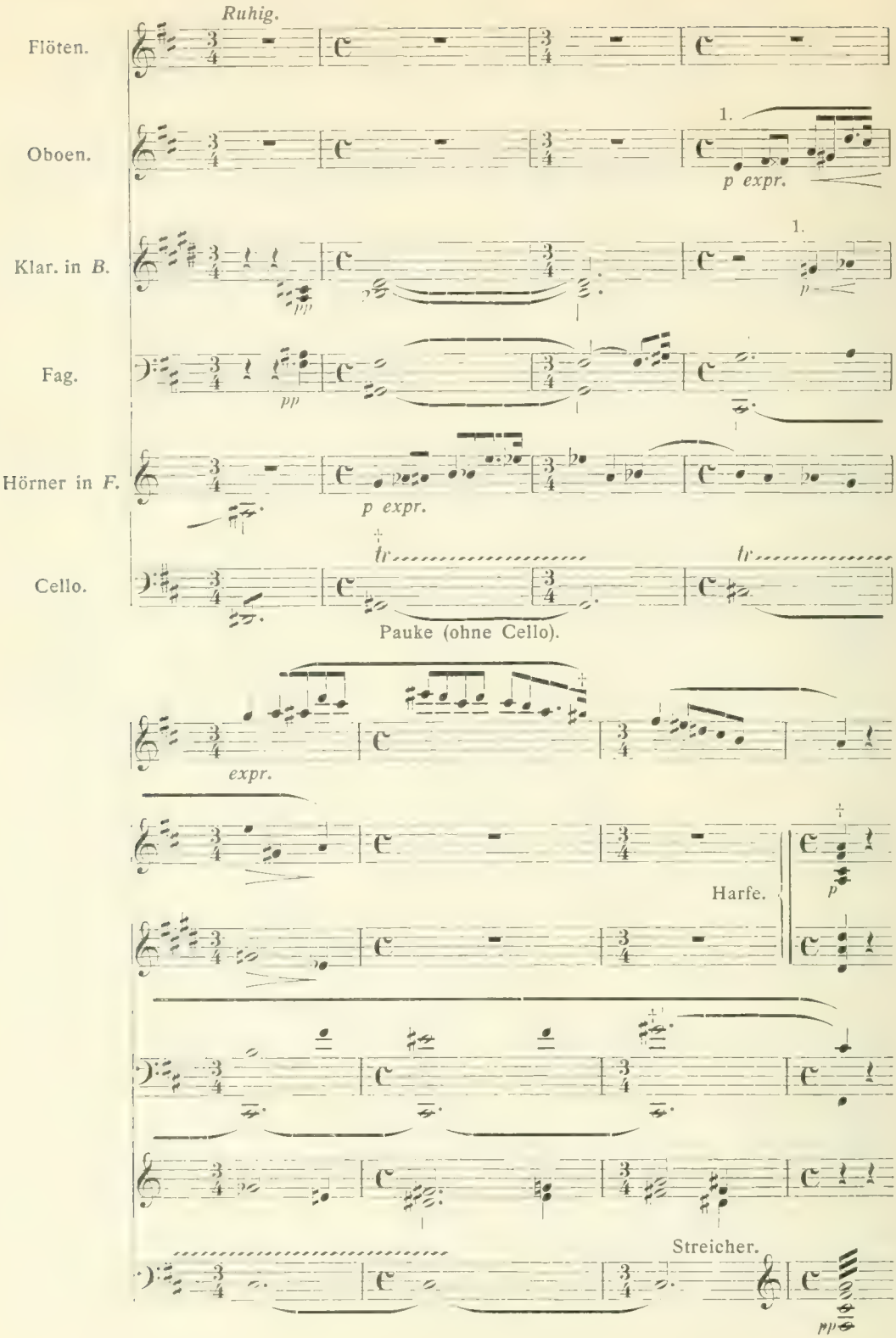
Ein kleiner Federstrich und die Stelle erhielt ein schmerzlicheres Aussehen. Wie ein berühmter Maler — Greuze war es wohl — mit einem einzigen Pinselstrich aus einem süßen, lächelnden Kindergesicht ein weinendes schuf, so ist das gearbeitet: „Liebe bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh webt sie (neue) Wonnen."

Die kleinen Korrekturen in den Bläsern der nächsten autographierten Seite wurden von Cornelius ebenfalls während der Proben eingetragen; auch in den Orchesterstimmen finden wir seine rastlos tätige Hand.

Rechts oben auf der zweiten autographierten Seite, mit × bezeichnet, stehen zwei Takte einer Harfenstimme in Bleistift: Liszts Handschrift. Aber sein Vorschlag kam nicht zur Ausführung, Cornelius lehnte ihn ab: mit Recht, denn die Harfe schwächt den Eindruck der Harfenharpeggien des Zwiegesanges ab.

Wie wundervoll macht sich das *dis* in der Pauke: ein Nachklingen der unwillkommenen Störung vergangener Augenblicke und wie laut sprechen die anmutig polyphon geführten Stimmen der Bläser; und das zitternde Tremolo im Streichquartett, als Nureddin wieder das Wort ergreift, wirkt wie ein letzter Nachklang an jene Störung, die innerlich noch nicht gänzlich überwunden ist .... „o laß dich halten, goldne Stunde" .... aber ihr Zauber ist für immer dahin ....

Hier ist die Umarbeitung:



Zwei ihrer Fehler fallen vor anderen schlechtere Stimmführung, Fagott-gis, Harfe — besonders ins Auge: das Pauken-gis, das poesiezerstörend wirkt und das $\frac{gis}{16}$ der Flöte im fünften Takte gegen das $\frac{fis}{16}$ des Originals ....

Das Schicksal stellt sich drohend vor dem Liebespaare auf und wir fürchten, Nureddin wird ihm nicht entfliehen können.

Er findet zuerst das Wort wieder:

Nureddin: Daß nicht die laute Welt uns störe,
Schweige der Liebe, leises Wort —
Abul: Laß Dir zu Füßen wonnesam mich liegen,
O Margiana!
Margiana: Daß keines Lauschers Ohr es höre,
Tief in der Brust nur kling' es fort —
Abul: Wonnen der Liebe gleichen
Bunten, flücht'gen Sommerfaltern,
Lasse sie kosend um die Stirn uns fliegen,
O Margiana!
Nureddin: Laß Deiner Blicke Strahl es sagen,
Du wunderdunkles Auge sprich —
Abul: Die Welt versinkt, es leuchten helle
Goldnen Äthers Wogen!
Margiana: Sagt es Dein Herz Dir nicht mit süßberedtem Schlagen —
Nureddin: Zum Himmel mich emporzutragen
Sag es ein Kuß — —
Margiana: — — — — — Ich liebe Dich
Abul: Wir sind empor zum Eden schon gestiegen —
Nureddin: Zum Himmel mich emporzutragen
Sag es ein Kuß — —
Abul: — — — — — O Margiana!
Ein Sklave (hinter der Szene): Weh! Weh! Weh!

Peter Cornelius läßt mit Nureddin („daß nicht die laute Welt uns störe) nur das erzitternde Streichquartett sprechen, der Bearbeiter setzt eine Harfe und Synkopen-Hörner dazu, er übernimmt dann das pizzicato Streichquartett zur ersten Zeile des Liebesliedes Abuls freilich mit Cellis und Kontrabässen im Einklang. Ich will auf die Änderungen nur in großen Zügen eingehen: Cornelius greift im Folgenden zu den Holzbläsern - - eine instrumentale Erinnerung an den ersten Akt — Mottl nimmt das Streichquartett oder umgekehrt, Mottl bringt eigenmächtig Kontrapunkte an, bereichert die Instrumentation, wo der Dichterkomponist mit Willen einfach bleibt, verdeckt die Singstimmen, wo sie herrschen sollen. Beim Kuß auf eines ganzen Taktes Länge natürlich großes Wagnerorchester. Kurz, der Bearbeiter läßt auch hier fast keine Note auf der andern; fast scheint es, als hätte er ganze Seiten nur nach dem Klavierauszug neu instrumentiert und sich die Originalpartitur gar nicht angesehen.

Das Liebesgespräch findet einen plötzlichen Schluß. Ein lauter Mißton klingt hinein — hinter der Szene wird ein Sklave gezüchtigt, weil er eine kostbare Vase zerbrochen hat ... die Handlung neigt ihrem Ende zu.

Instrumentaler Humor in der Originalpartitur.

Abuls Brüder.

Unsere deutschen Meister der Tonkunst, wenn ihre Seele von einer überschäumenden Heiterkeit erfüllt war, wenn sich ein Lächeln um die Mundwinkel stahl - in solchen Augenblicken wurde immer der Humor in ihrer Orchestermusik geboren.

Er zieht sich wie ein leuchtender Goldstreifen durch die deutsche Musiklitteratur. Bei Bach rinnt er wie eine kleine, aber köstlich frische Quelle, die allerdings nur dem Eingeweihten ihren Trunk spendet. Er durchläuft die Symphonien Haydns - wer hätte noch nicht sein lustiges Plätschern gehört! Mozart leitet ihn in seine Opern — die Partitur der „Entführung aus dem Serail" ist ein einziges großes Beispiel dafür. Wenn Beethoven lacht, donnert es gleichzeitig in der Ferne, man hört das am deutlichsten im Scherzo der Pastoralsymphonie.

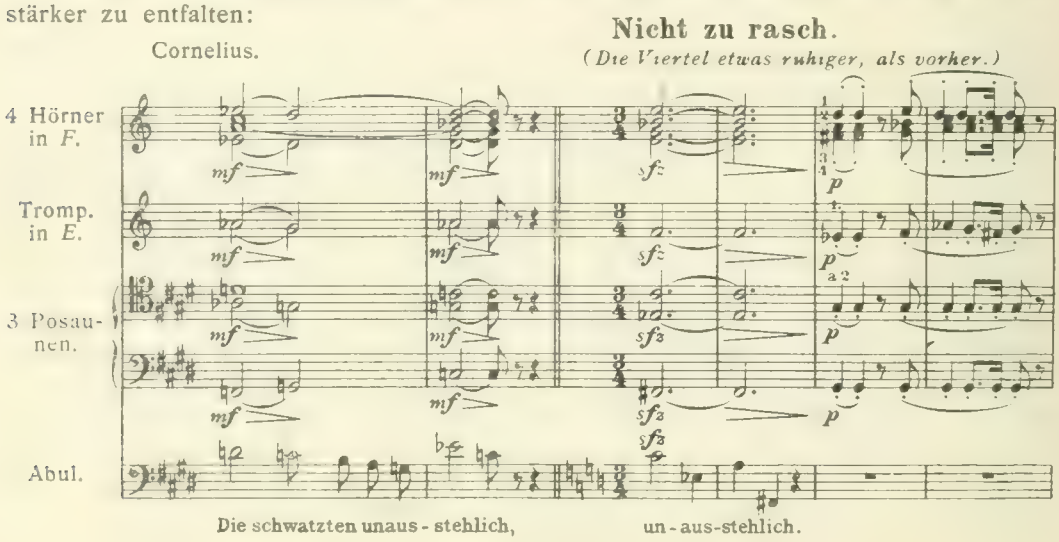
Ein neues Feld des Orchesterhumors, des grotesken nämlich, eröffnet Berlioz über seine Instrumentationskunst führt der Weg zu Lortzing, einem gemütlichen, und zu Cornelius, einem erlauchten Humoristen.

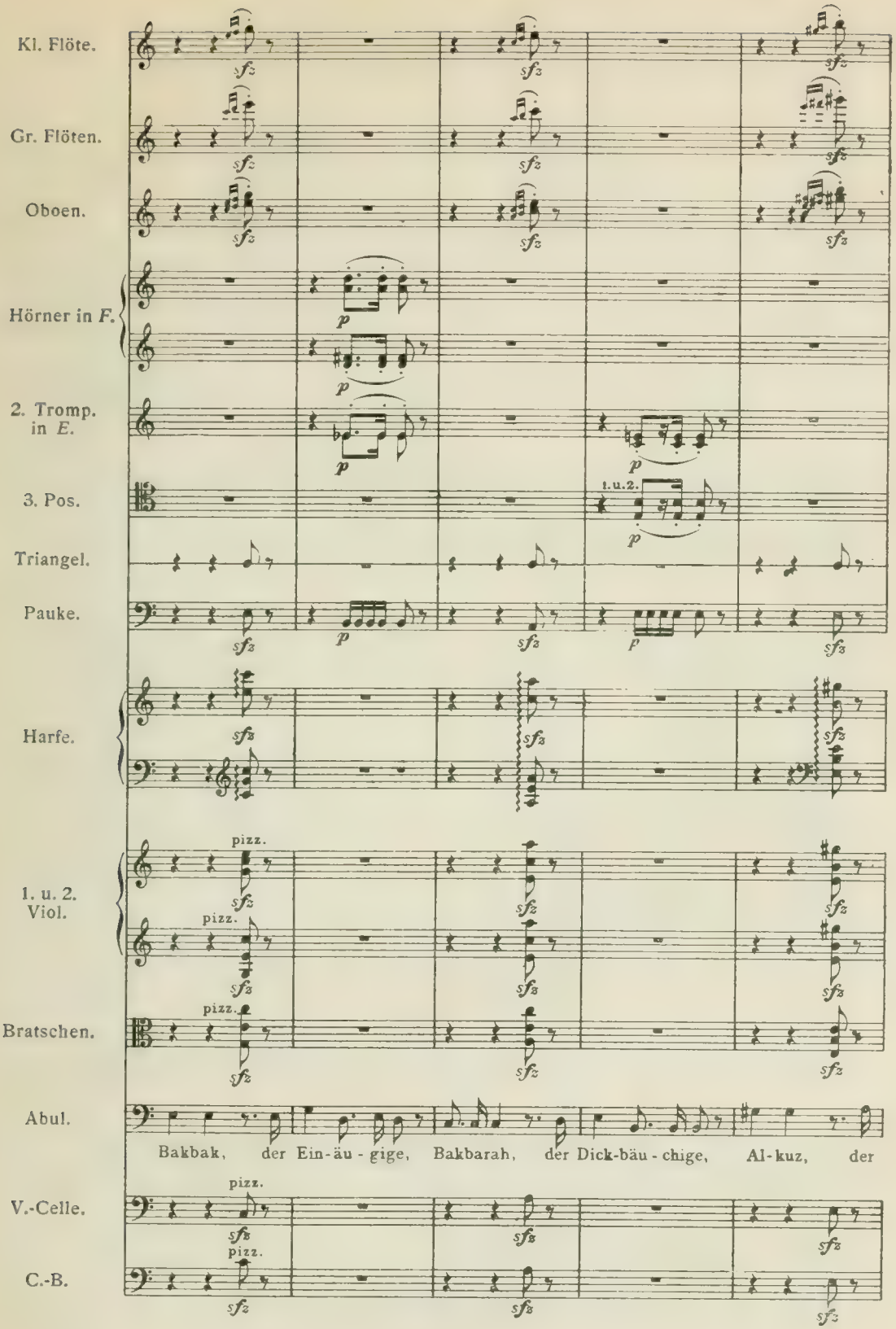
Man irrt aber, wollte man annehmen, daß der Dichterkomponist in seinen witzigen Einfällen irgendwie abhängig von dem großen Franzosen sei. Die Pointen der Barbier-Partitur sind vollständig originale Einfälle. Das Studium des „Benvenuto Cellini", sowie einiger anderer Partituren von Berlioz sowie das Anhören dieser Werke, die in Weimar unter Liszts Dirigentenstabe lebendig wurden, hatte ihm, der fast alle Instrumente spielen konnte, über ihre Natur die letzte Aufklärung gegeben wenn er deren überhaupt noch bedurfte. Die Technik des Streichkörpers beherrschte er als trefflicher Violinspieler schon in seinen Knabenjahren in virtuoser Weise; er bringt im Barbier die Klangfarben der Bläser in direkten Bezug auf die Personen seiner komischen Oper und nun entstehen jene köstlichen Klangbilder, die eine besondere Zierde der Barbierpartitur bilden.

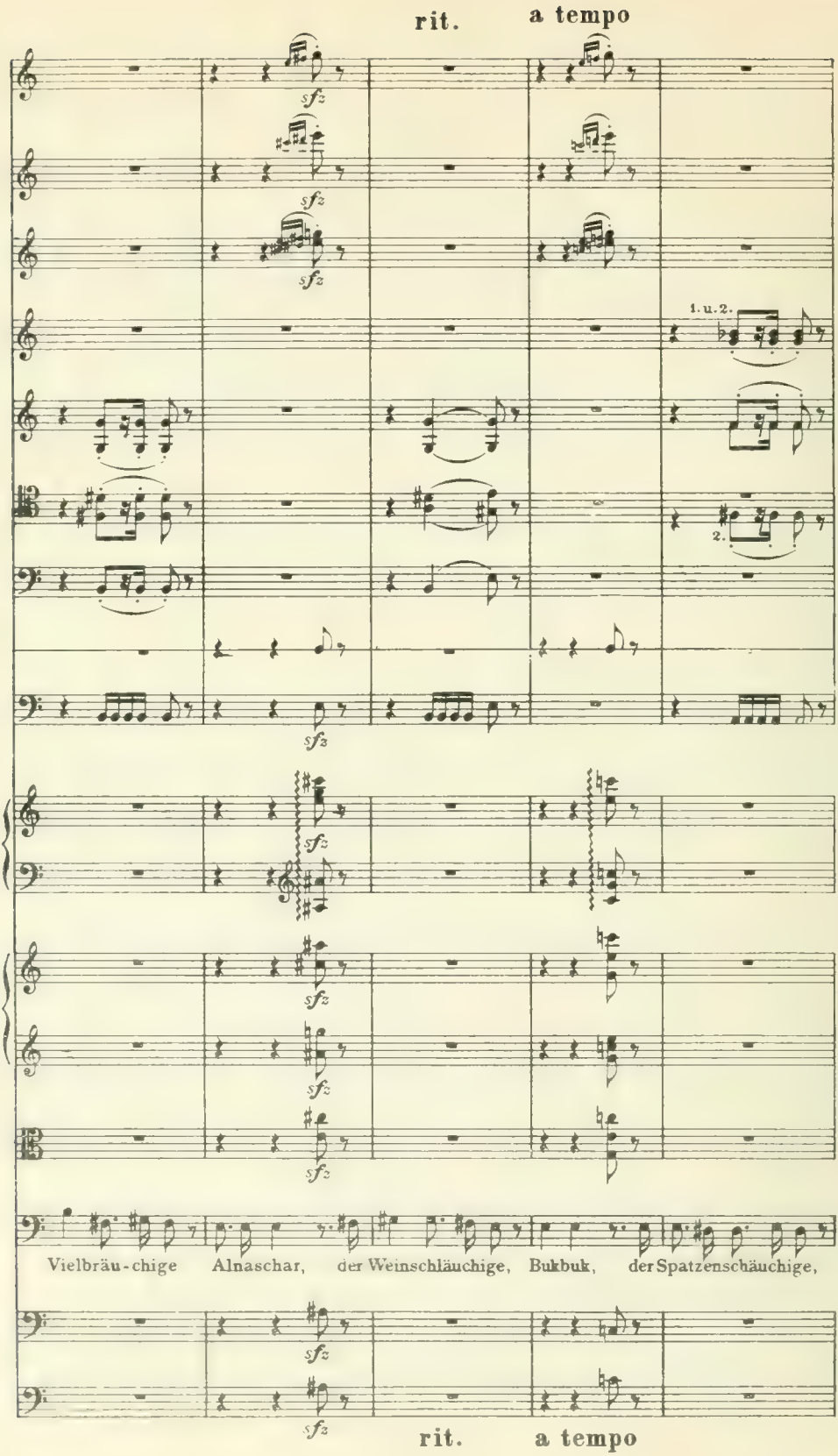
Man sollte nun meinen, wenigstens hier hätte der Bearbeiter Namen und Art des Dichterkomponisten gelten lassen, denn die Tradition von den packenden charakteristischen Stellen der alten Partitur hat sich bis heute ziemlich rein erhalten. Das kann man wenigstens in den Biographien über Cornelius nachlesen.

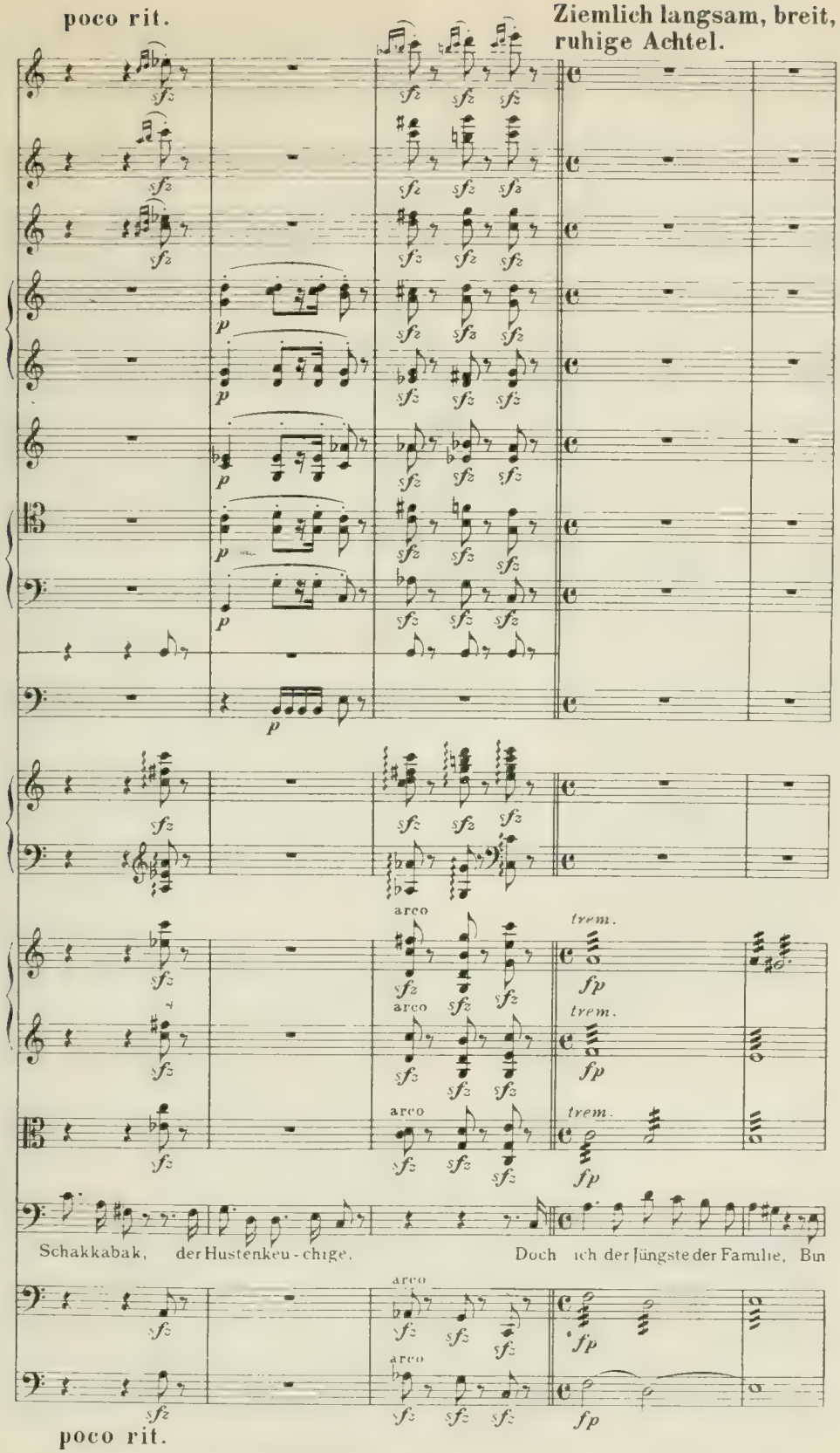
Aber auch hier hat der Bearbeiter Hand angelegt und „verbessert". Wie? — das soll an einer Episode der fünften Szene des ersten Aktes gezeigt werden.

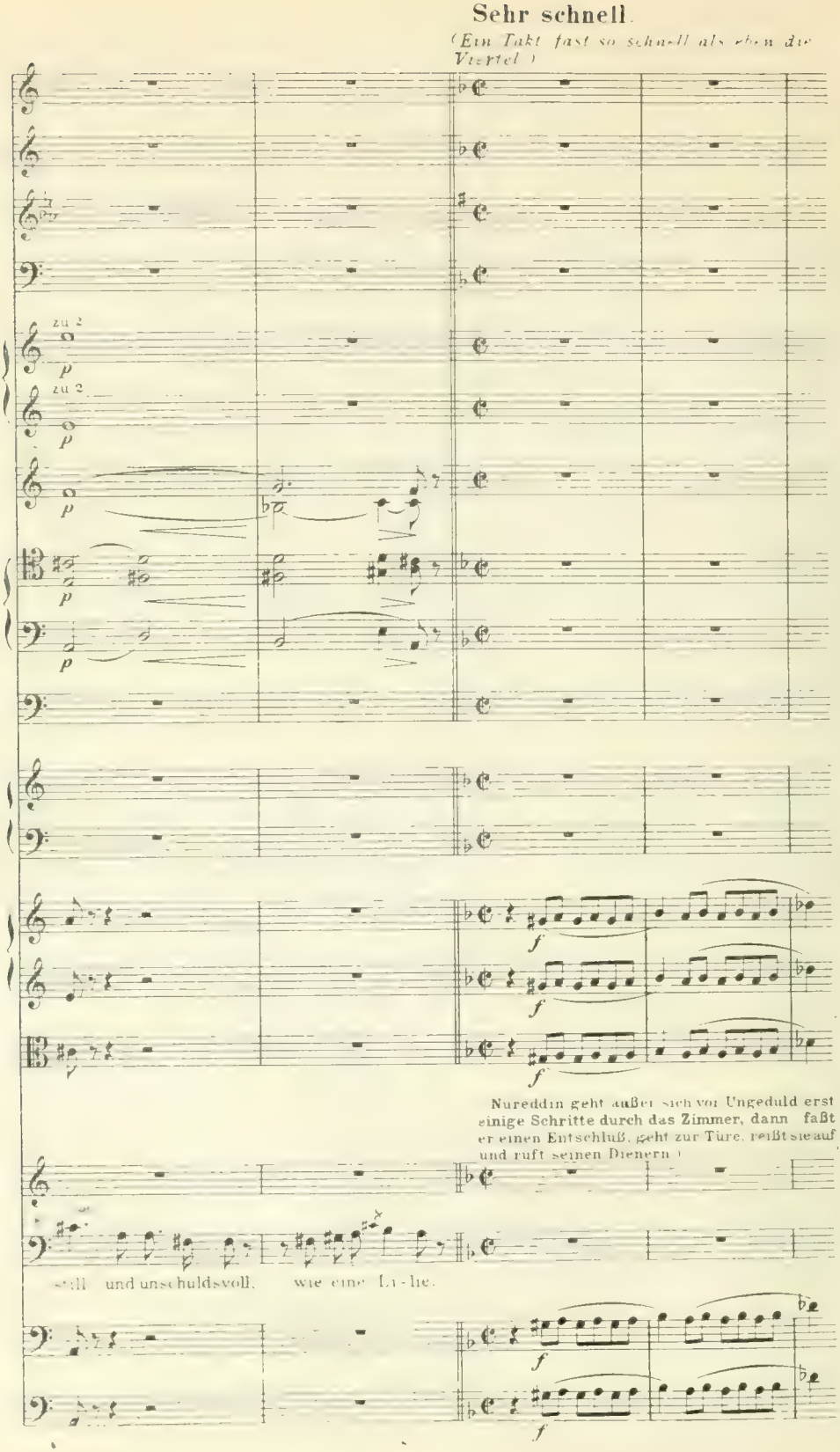
Der lustige Kampf des Phlegmas mit dem Sanguinismus der Jugend fängt an, sich stärker zu entfalten:




Kl. Flöte.
Gr. Flöten.
Oboen.
Hörner in F.
2. Tromp. in E.
3. Pos.
Triangel.
Pauke.
Harfe.
1. u. 2. Viol.
Bratschen.
Abul.
V.-Celle.
C.-B.
pizz.
t. u. 2.
Bakbak, der Ein-äu-gige, Bakbarah, der Dick-bäu-chige, Al-kuz, der


rit.
a tempo
1. u. 2.
2.
Vielbräu-chige Alnaschar, der Weinschläuchige, Bukbuk, der Spatzenschäuchige,
rit.
a tempo


poco rit.
Ziemlich langsam, breit, ruhige Achtel.
arco
trem.
Schakkabak, der Hustenkeu - chige,
Doch ich der Jüngste der Familie, Bin
poco rit.


Sehr schnell.
(Ein Takt fast so schnell als eben die Viertel.)
zu 2
zu 2
p
p
p
p
p
f
f
f
Nureddin geht außer sich vor Ungeduld erst einige Schritte durch das Zimmer, dann faßt er einen Entschluß, geht zur Türe, reißt sie auf und ruft seinen Dienern.)
still und unschuldsvoll, wie eine Li-lie.
f
f

Abul zählt seine Brüder auf:

O wie Du mich verkennst, daß du mich Schwätzer nennst!
Ja meine Brüder selig, die schwatzten unausstehlich! —

Der Komponist gibt die zweite Verszeile dem Blech, nachdem Fagott und Klarinetten die Schwatzhaftigkeit illustriert haben. Der Bearbeiter folgt im ganzen und großen der Partitur, nur macht er das Bild in gewohnter Weise durch Zuziehung des ganzen Streichquartetts dicker. An das Wort Blechschwatzen hat Cornelius wohl kaum gedacht, der Witz wäre ja sehr äußerlicher Natur. Die halben Noten der Hörner, Trompeten und Posaunen sollen wohl die Behäbigkeit malen, mit der Abul anfängt, die Familienchronik in seinem Gedächtnisse aufzuschlagen, während der Andere vor Ungeduld lichterloh brennt, fortzukommen.

Die Rekapitulation des letzten Wortes gibt Cornelius ebenfalls dieser Instrumentengruppe; er hat ja auch gar nicht nötig, sie zu verlassen. Die neue Partitur gibt das letzte „unausstehlich" dem Streichquartett das wirkt nun dem Originale gegenüber wie ein Echoeffekt der Liedertafelmusik.

Jetzt marschiert die Brüderschar in einer Polonaise auf, angeführt vom einäugigen Bakbak. Wo steckt er? Ist es nicht köstlich, daß wir sein Portrait in dem Trompeten-unisono finden, das aus der Harmonie dominierend hervortritt?

Es folgt Bakbarah, der Dickbäuchige, illustriert durch den Klang zweier Posaunen, die zu den zwei Trompeten treten.

Alkuz der Vielbräuchige schreitet unter Vorantritt von drei Posaunisten und zwei Trompetern mit der Feierlichkeit eines Zeremonienmeisters daher.

Der Weinschläuchige wird durch einen authentischen Schluß gemalt: der wirkt nun, wie wenn sich jemand zufrieden an den Tisch setzt: zum Wohle!

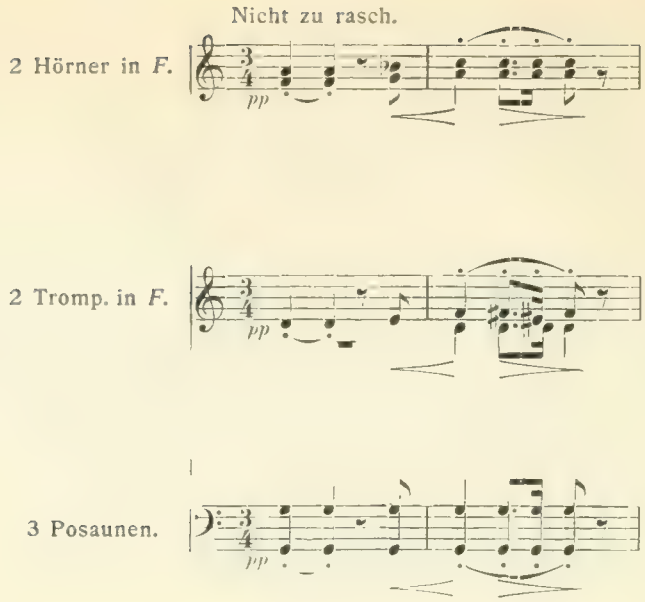
Dem Spatzenscheuchigen gewinnt der Komponist kein besonderes Charakteristikum ab. Das ist sein Recht: besser gar keinen wie einen gequälten Witz.

Der letzte und älteste Bruder, der Senior des Hauses, Schakkabak, der Hustenkeuchige, kommt unter dem Klange der vereinigten Bläser hergezogen. Aber die Anstrengung bekommt ihm schlecht, die Katastrophe stellt sich ein. Und wie hustet er seinen Husten, das ganze Orchester hustet ihn mit. Das ist eine der witzigsten Stellen der ganzen Opernliteratur von Mozart bis Wagner.

Wahrscheinlich ist aber der Arme an diesem Anfalle gestorben, denn die Melodie Abuls klingt wie eine Nänie.

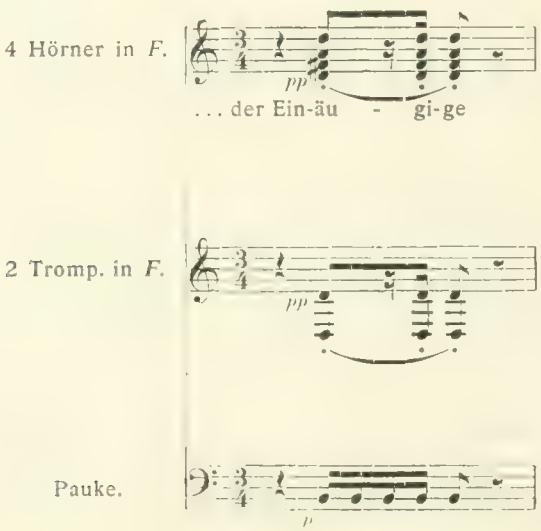
Wie fein ist die Szene nicht auch im Übrigen instrumentiert, die Vorschläge in den Holzbläsern, die pizzicati in den Streichern, die sfz-Harfen, der Triangel immer auf dem dritten Taktteil, geben dem Ganzen etwas ungemein Lustiges. Anstatt der Pauken wurde in den Proben und der Aufführung von Liszt und Cornelius ein Tamburin gesetzt, ein glücklicher Gedanke, der die Geschwätzigkeit des Alten drastisch malt. Auf eine weitere Zugabe, die aus den Stimmen ersichtlich war, werde ich unten noch zurückkommen.

Wie gestaltet sich in der verbesserten Partitur das Bild? Es wird gleich der einleitende Effekt der ersten Trompete zerstört. Vergl. Takt 5 und 6 des Zitats Seite 52a; das *f* anstatt *fis* des 2. Hornes ist wohl ein Stichfehler, der Mottl entging:

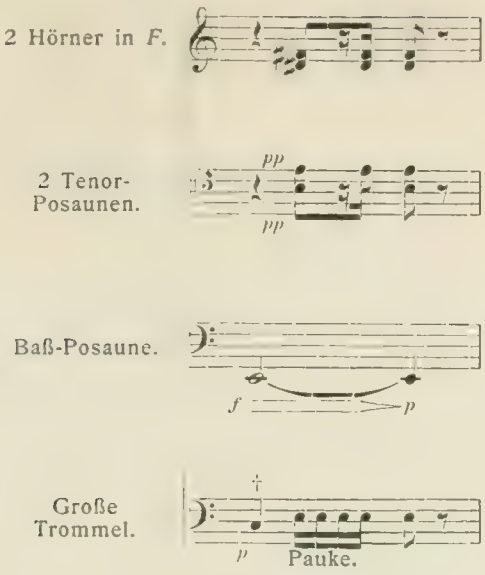


Harfen, Triangel und Streichquartett pizz. bleiben stehen, aber Mottl setzt ohne alle Veranlassung zu den zwei Oboen durchgehends zwei Klarinetten im Einklange. Der alte vortreffliche, aber etwas zurückgebliebene weimaraner Lobe hätte in seiner Instrumentationslehre diese Änderung berechtigterweise auf den Index gesetzt.

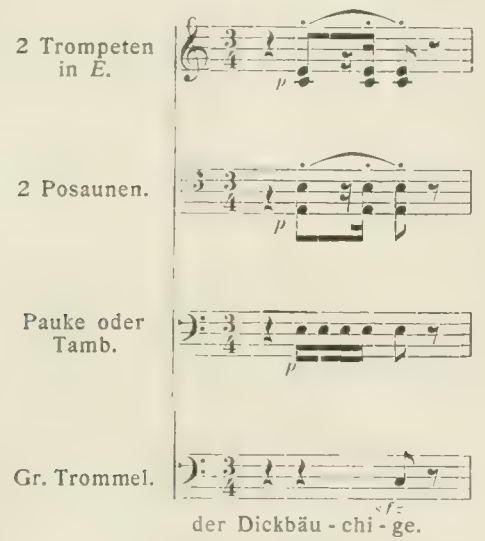
Weiter zerstört Mottl die feine Pointe der Bläserstelle, die spezielles Eigentum Bakbaks ist:



Nun kommt Mottls Dickbäuchiger:

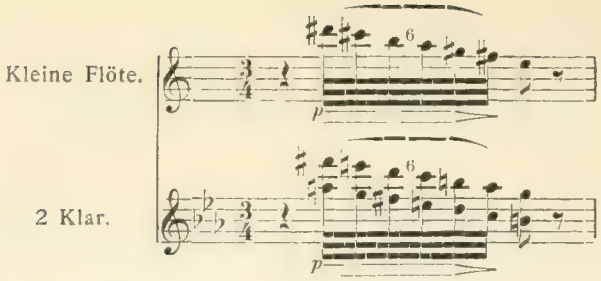


Wer hätte nicht schon beim Anhören dieser Stelle gelacht! Aber ach! Der drollige Scherz ist nicht des Bearbeiters Eigentum, er ist nachempfunden. Ihn enthalten die alten Stimmen (Triangelstimme und große Trommel). Nur geben Liszt und Cornelius dem Witz die feinere Pointe. Nämlich so:

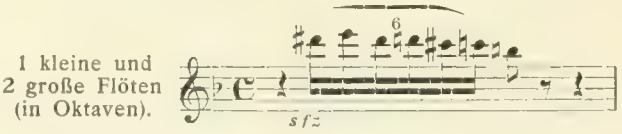


Das Auftreten Bakbarahs wirkt nun viel lustiger. Wie der dicke Kerl dasteht, dieser Berg von Fleisch, dieser Falstaff Bagdads, und sich mit der flachen Hand auf das Bäuchlein schlägt . . .

Dem Vielbräuchigen hat Mottl seinen Orchesterspruch gelassen, dem Weinschläuchigen dagegen gibt er folgende Figur mit:

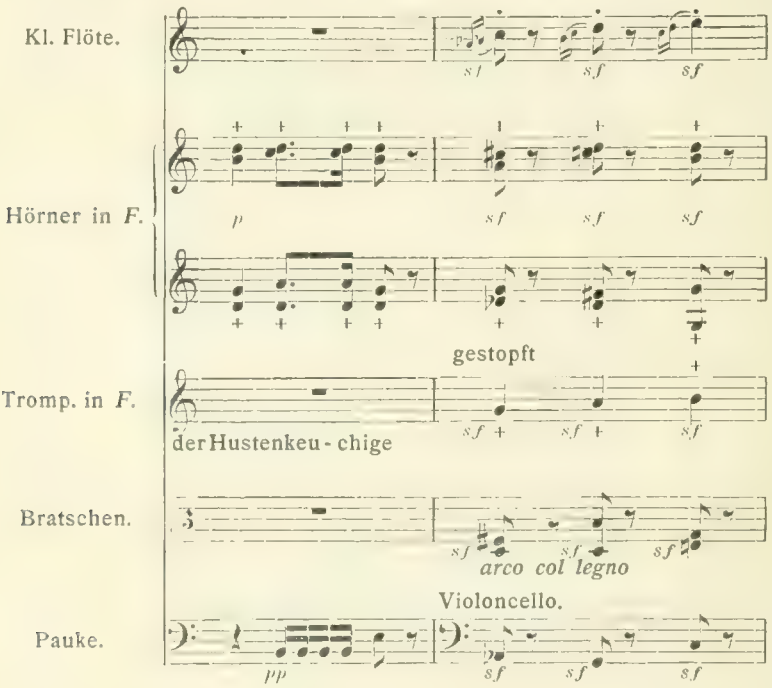


was zweifellos ganz nett ausgedacht ist — nur schade, daß Cornelius wahrscheinlich die Figur kurzer Hand ausgestrichen hätte, denn wenige Partiturseiten zuvor hatte er mit einem ähnlichen Laufe den Tiger heulen und in der Klarinette den Schakkal wimmern lassen:



Eines schickt sich nicht für alle.

Bukbuk, der Spatzenscheuchige, — die neue Partitur tauft ihn Bakbak — wurde von Mottl col legno behandelt — ein trefflicher Einfall — aber rettet er in seiner Winzigkeit das verfehlte Andere? Auch Schakkabak kommt bei Mottl in aller Würdigkeit, auch ihn befällt sein Husten:



Wahrscheinlich ist der Bearbeiter auf diese Sordinen Trompeten — die es in der Mitte der fünfziger Jahre noch kaum gab — und seinen Schwindsuchtshusten noch heute stolz — aber der heftige Husten der alten Partitur dürfte dem Sordinenhusten das bischen Lebenslicht schnell ausblasen.

Es waren ungefähr jetzt vierzig Partiturseiten, in die der Leser genauen Einblick gewonnen hat. Nicht ein Fehler konnte dem Dichtermusiker nachgewiesen werden . . . So sang er wie er mußt, und wie er's mußt, so konnt' er's . . . man würde dieses Hans Sachs-Wort bestätigt finden, wo man auch nur andere vierzig Seiten aus der Originalpartitur herausnähme und sie mit der neuen Partitur vergliche.

Eine müßige Frage.

Der Barbier war das erste Werk, das Cornelius von sich im Orchester erklingen hörte. Um so glänzender offenbart sich das Können des Dichtermusikers, der die Orchestereffekte mit nie fehlender Sicherheit zu Papier brachte. Eine müßigere Frage als die: konnte Cornelius instrumentieren? gibt es nicht. Was der Dichtermusiker vor Ausschreiben der Stimmen — sie wurden in Weimar ausgeschrieben und sind ein Muster der Notenschreibkunst — an seiner Partitur unter den Augen Liszts umarbeitete, bezieht sich gar nicht auf instrumentale Einzelheiten, die etwa „fehlerhaft" gewesen wären. Ich zähle für den ersten Akt ca. 13 solcher Eingriffe auf, die während der Proben erfolgten und für den zweiten gar nur sieben, acht; Zahlen, die gar nicht in den Mund genommen werden sollten. Dabei mag man getrost annehmen, daß jeder dieser Fälle auf Liszts Wunsch zurückzuführen sei · was schwerlich bewiesen werden kann.

Woher die zahlenmäßige Lösung dieser Frage?

Sie ergibt sich mit größter Genauigkeit aus dem Vergleich der alten Stimmen mit der Partitur, da die Notenschreiber des Hoftheaters die Partitur erst erhielten, nachdem Liszt das Werk durchgesehen und Cornelius es nachgeprüft hatte. Es ist ohne weiteres klar: die kleinen Korrekturen, die in der Partitur stehen und nicht in den Stimmen, fallen vor die Zeit der Proben, während die Korrekturen, die in den Stimmen und zugleich in der Partitur stehen, in die Zeit der Proben fallen.

Somit ist es auch möglich, mathematisch genau die Zahl der Retouchen festzustellen, die Cornelius ausführte, nachdem er die ersten Proben gehört hatte. Ich will sie aufzählen.

Akt I. Eine Harfenarpeggie wurde geändert — der Gang dreier Hörner einen Takt lang — eine Oboe fällt weg, die zwei Takte lang mit der Klarinette ging — zur Phrase „hernieder steiget seines Hauses Stufen" schreibt Liszt ein Horn mit Bleistift in die Partitur, das Cornelius akzeptiert — eine Pikkoloflöte um eine Oktave höher gesetzt — 10 Takte lang werden die Bässe geändert — ein Tambourin wird statt der Pauke gesetzt — 1 Note in die große Trommel -- eine Bratschenstimme wird durchsichtiger gearbeitet:

gesetzt, anstatt

nach „Philolog" fiel das Orchester ein, es wird zu Gunsten der Singstimme gestrichen (Viertel- und Achtel-Pause) — Oboenterzen kommen zu denen der Flöte — eine Cellophrase wird eine Oktave tiefer genommen (es leitet die Stelle ein „Abul: o wie die

Rede süß vom Mund dir träuft" – es fallen acht Takte lang Pauken fort — Fagotte drei Takte lang leicht geändert — ein zweites Horn und eine zweite Trompete gehen mit dem ersten Tenor, früher brachen sie zu früh ab — zwei Takte lang nimmt man den ersten Geigen die begleitenden Achtel und läßt sie mit den Klarinetten gehen.

Akt II. Es kommt zu den kleinen Umänderungen, die auf Seite 45a besprochen wurden — tiefe Hörner werden zu den Holzbläsern gesetzt — der Gang eines ersten Fagotts wird leicht verändert — statt *f* wird *p* gesetzt (vergl. S. 42) — Bogen werden von den Streichern entfernt (Abul: Weh mir, man mordet meinen Freund).

Meistens sind diese Korrekturen von Cornelius selbst mit Tinte in die Stimmen eingetragen worden, was darauf schließen läßt, daß in den Proben weiter gespielt wurde und der Komponist diese kleine Arbeit zu Hause vornahm. — Die Stimme der Margiana wird zwei Takte lang eine Terz höher gesetzt — ein *stringendo* (Liszt) eingetragen — es fällt die *unisono* Baß-Posaune zu den Worten „bin Barbier der Nachwelt" fort — auf das Wort des Chors „Nureddin" bleibt das Orchester weg — beim zweiten Salamaleikum wird der Melodie eine Durchgangsnote eingefügt.

Das sind die Retouchen! Nicht eine einzige ist dabei, von der man behaupten könnte, Cornelius habe sich „klanglich geirrt".

Wie weit bleiben diese Änderungen hinter denen zurück, die Berlioz vornahm ... „ich habe sogar in dem Pilgermarsch (Harold in Italien), den ich am Kamin träumend in zwei Stunden entworfen hatte, im Verlaufe von sechs Jahren Änderungen in den Einzelheiten angebracht ... für die zweite Auflage des „Requiems" verwertete Berlioz die in der Aufführung gewonnenen Erfahrungen.

Aber daß ich das Thema der müßigen Frage in vollständig erschöpfender Weise behandle: die alte Partitur hat dennoch ihre Fehler — ein Pedant kommt und sagt:

Cornelius vergaß hier ein Versetzungszeichen ... und da ... und da wieder — und hier muß ein *legato*-Bogen über diese Holzbläserfigur ... und seht! da fehlt wieder einer ... und hier — hier fehlt gar die Note einer Schlußphrase in den zwei Fagotten. Schrecklich! ... Und Liszt hat das auch nicht entdeckt! Quel malheur! ... Und hier fehlt ein ganzer Schlußakkord des Chors*) ... wie schülerhaft! ... und o weh! hier versah er sich sogar im System (vergl. die autographierte S. 58) und schrieb die Chorstimme in die Stimme Abuls ...

Wir wissen, was es bedeutet, wenn ein Beckmesser spricht ...

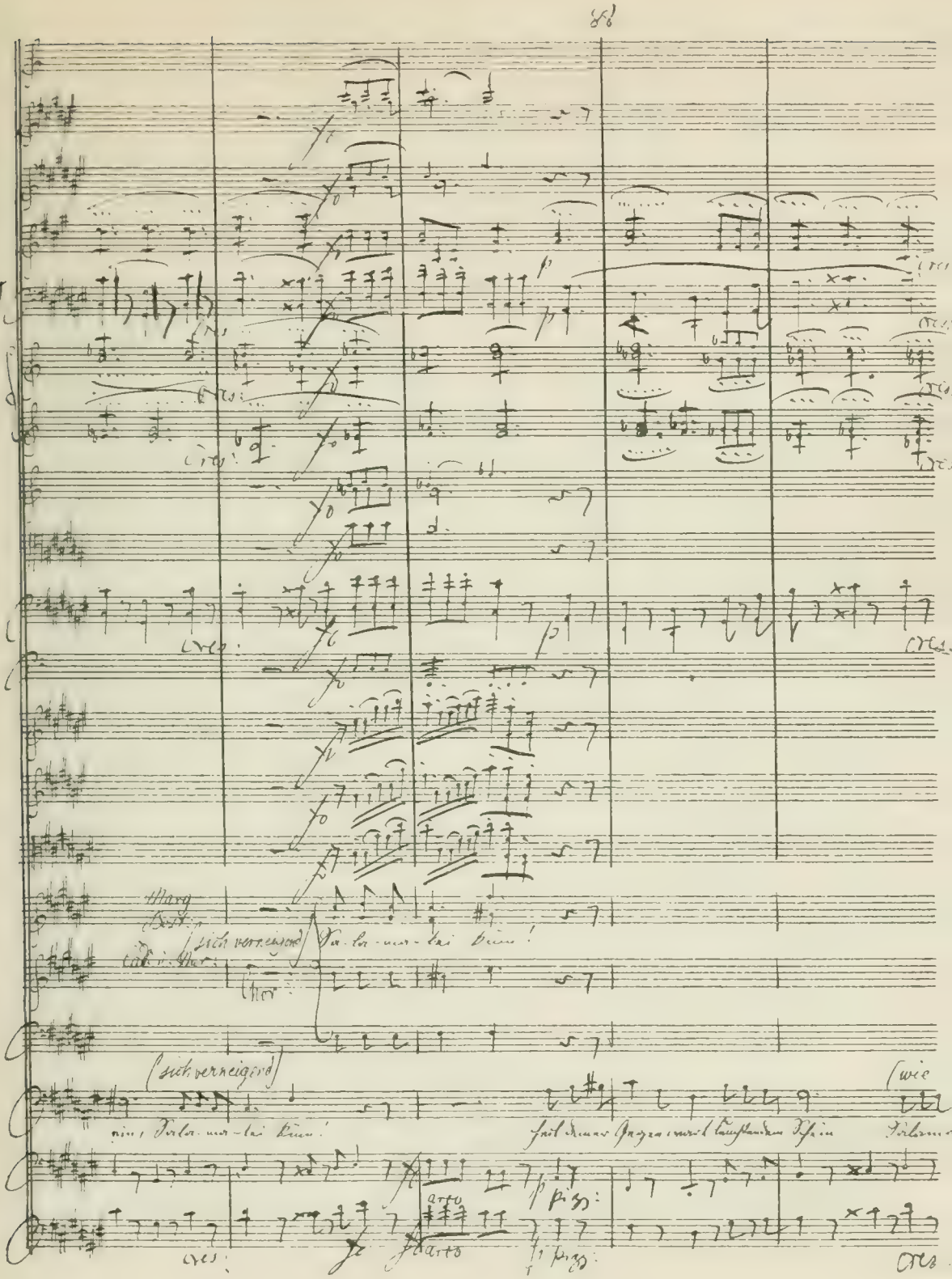
Pathetisch humoristische Momente.

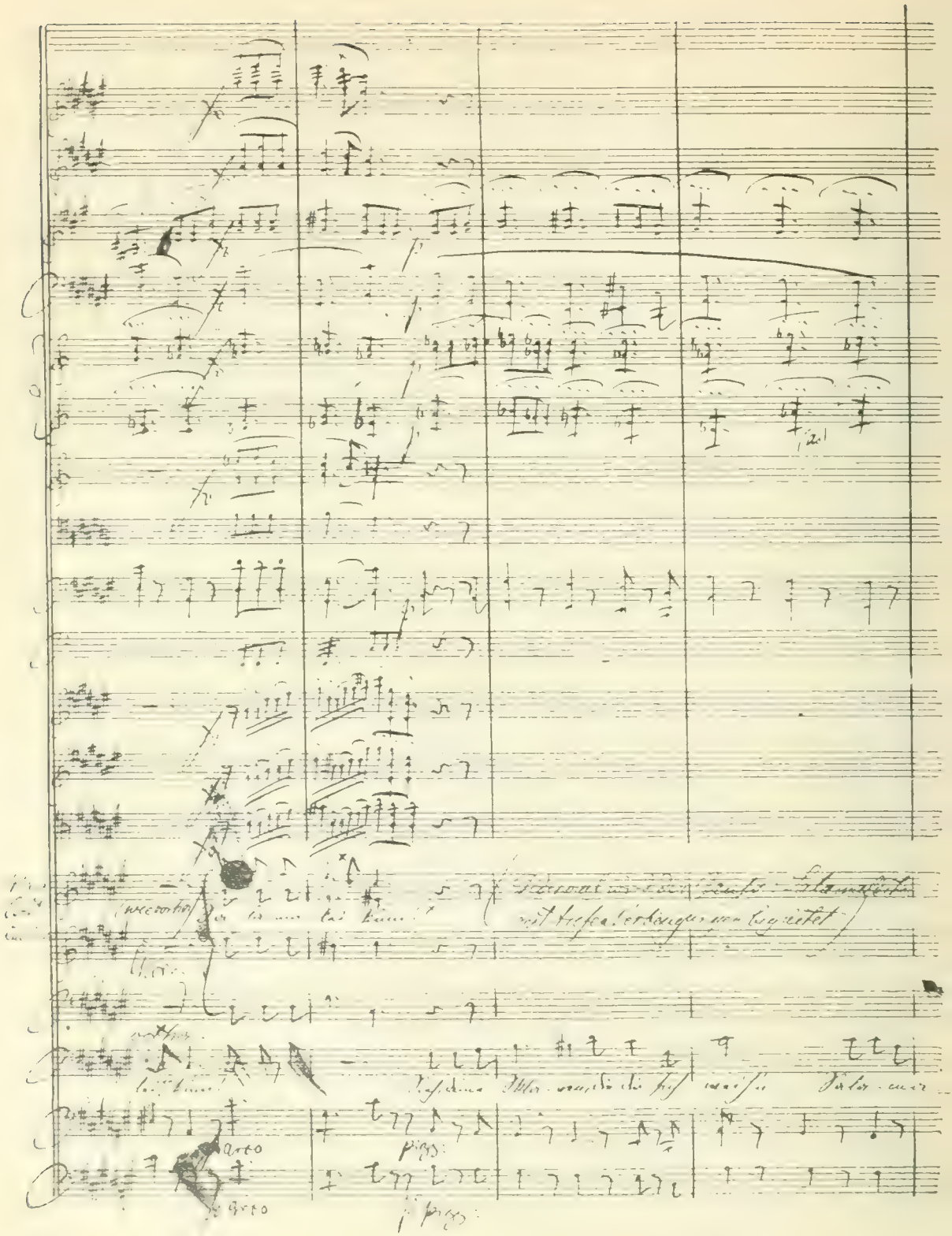
Das Salamaleikum.

Wieder sind es zwei Partiturseiten, die für sich sprechen sollen. Der Druck zeigt jede Einzelheit des Originals, selbst den Klex gibt er wieder.

*) In beiden Fällen mußte der Dichterkomponist beim Schreiben umblättern.

Abul: Heil diesem Hause, denn du tratst




arco
arco

leikum!
Laß unser Angesicht weiß vor dir sein,
Salamaleikum!
Möge dein Wohl stets blühend gedeih'n,
Salamaleikum!
Stets möge Allah dir Sieg verleih'n
Salamaleikum!
Nie sei geringer der Schatten dein,
Salamaleikum!
Leb' in dein tausendstes Jahr hinein
Salamaleikum!
Chor: Salamaleikum! Salamaleikum!

Ein Prachtstück, diese Chorscene, und ein Meisterstück der ganzen Literatur. Stylrein wie das ganze schöne Werk ist auch hier die Instrumentation. Mit welcher Freude mag Liszt gerade diesen Satz dirigiert haben, der dem Werk einen glänzenden Abschluß sichert und noch einmal den Humor und das exotisch Fremdländische wie mit einem starken Griffe umfaßt. Dreimal greift Liszt allerdings zum Bleistift: Das am Rand der ersten Seite stehende Wort Fagott ist ein Bleistiftautograph seiner Hand. Er strich in diesem ersten Takt den Punkt vom Viertel aus und ersetzte ihn durch je ein Achtel, gab aber die Korrektur sofort wieder auf, weil er sie unberechtigt fand (vergl. Takt 3 und folgende).

Zum zweiten ließ er den Refrain des Salamaleikum von allen auf der Bühne Anwesenden *unisono* singen, eine Änderung, zu der ihn vielleicht der kleine Chor der Hofbühne veranlaßte.

Zum dritten fügte er mit Bleistift im ersten Takt der nächsten Seite in die Apostrophe des Barbiers ein Übergangs-*dis*, von mir bezeichnet mit ×, ein und dann gab er es ebenso dem Soprane des Chorrefrains, der ersten Trompete, den zwei Oboen und den zwei Flöten — — — und hier ist die Frage zulässig: war der geniale Dirigent im Recht? und machte ihm nicht Peter Cornelius hier aus Courtoisie eine freundschaftliche Konzession, indem er die Korrektur zuließ?

Das *dis* Liszt's ist ein Irrtum, man kann es seiner in manchen musikalischen Dingen verbindlicheren Art zu componieren zuschreiben. Die Muse des Dichtercomponisten war in solchen Fällen strenger; Durchgangsnoten dieser Art vermied sie, sie liebte gerade in dieser Epoche unvermittelte Übergänge, wie aus vielen Beispielen der Partitur hervorgeht. Wir Späteren, die wir sein ganzes Lebenswerk übersehen können, vermögen über solche Fälle viel leichter und sicherer zu urteilen als die damalige Zeit, die nur vom Einzelnen ausgehen konnte.

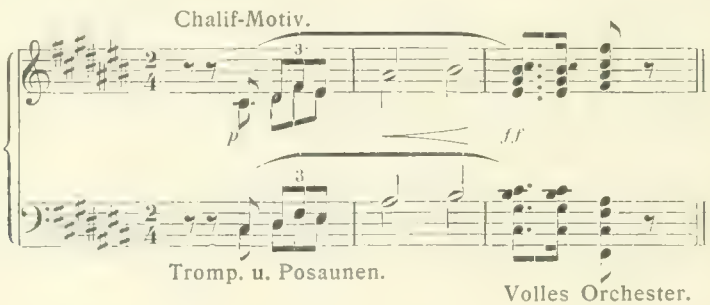
Auf das Salamaleikum Mottls näher einzugehen, spürt der Verfasser keine Lust mehr. Cornelius bringt am Schlusse natürlich eine große Orchester-Steigerung an. Der Bearbeiter überschüttet das Salamaleikum mit Pointen. Bei den Worten: „laß unser Angesicht weiß vor Dir sein" findet man eine — Harfe; zu den Worten: „möge Dein Wohl stets blühend gedeihn" erklingt eine tiefe Trompete; mit dem Wunsche „stets möge Allah Dir Sieg verleihn" schmettern Trompeten Fanfaren; zum Gruß: „nie sei geringer der Schatten Dein" ertönen Posaunen. Das tausendste Jahr zumal ist so dick instrumentiert, daß es in den Bläserakkorden versinkt — von allen diesen

Orchesterzierraten weiß die Partitur des Dichterkomponisten nichts. Der Schlußchor fließt in ihr orientalisch würdevoll dahin wie die Wasser des Euphrat, und die goldenen Kuppeln der Moscheen, die schlanken Minarets, die weißen Marmorpaläste spiegeln sich in seinen Fluten.

Der Schluß der Oper.

Ein Blick ist noch auf die letzten Seiten der echten Partitur zu werfen. Nach dem aufjauchzenden Salamaleikum folgt noch ein Nachspiel: Sehr schnell. (Ein Takt so schnell wie vorher ein Dritteltakt) „der Chalif wendet sich mit einigen freundlichen Geberden an Margiana, Nureddin und den Cadi, die vier Bewaffneten stellen sich vor ihm auf und singen: „Platz dem Chalifen". Der Chalif wendet sich zum Gehen, sein Gefolge bildet Spalier, die Anwesenden alle wenden sich, ihm das Geleit zu geben." Alles das vollzieht sich in vierzig sehr schnellen Takten. Cornelius empfand diesen Schluß in der Aufführung als Länge und wünschte, daß die Oper mit dem Salamaleikum endige. Er kam aber nicht dazu, den Strich selbst zu machen, sondern übertrug ihn seinem jungen musikalischen Freunde Hoffbauer. Der machte sich an die Arbeit und fügte mit Blaustift der Partitur vier Takte an. Das Zitat „Vergiß den Barbier nicht" aus dem ersten Akte erklingt noch einmal in den Blechbläsern. Cornelius wollte sich mit ihm in humoristischer Weise vom Publikum verabschieden.

Der alte Schluß ist, wie ich wenigstens empfinde, stylreiner. In den vorletzten zwei Takten ertönt das Chalif-Motiv, das auf den Schluß der h-moll-Ouverture hinweist und zwei ff Akkorde schließen die Oper ab:



Schlußfolgerungen.

Korrigierte Partituren: ein Urteil und eine Frage. Mildernde Umstände?

Der Styl eines Komponisten: das ist das höchste, was er an Ehren besitzt. Und er war fast das einzige, was Peter Cornelius besaß. Wir wissen alle, er ist arm an Ehren durchs Leben gegangen. Er starb und seine größeren Werke lagen da, von der Welt vergessen. Sie hatten im Leben keine Liebe gefunden, jetzt stießen sie, was noch schlimmer ist, auf Unverständnis.

Wir leben im Jahre 1903 in Berlioz-Tagen. Ich fragte mich oft, was dieser geniale Künstler, den Bande reiner, neidloser Freundschaft mit dem Dichterkompo-

nisten verknüpften, über diese „revidierte Partitur“ gesagt hätte. Es steht in seinen Memoiren*):

„Man duldet in Deutschland, in England und anderswo eben so gut, wie in Frankreich, daß die edelsten Werke aller Art von untauglichen Leuten arrangiert, d. h. verdorben, d. h. tausendfach geschändet werden. Man wird gern zugeben, daß großen Künstlern gegenüber solche Freiheiten (wenn sie überhaupt statthaft sind) nur noch größeren, ja gewaltigen Künstlern allein erlaubt sein sollten. Korrekturen müßten einem antiken oder modernen Werke niemals von unten herauf, sondern von oben herunter zukommen, das wird niemand bestreiten, und doch entrüstet man sich nicht, jeden Tag Zeuge des Gegenteils zu sein.

Mozart ist von Lachnith, Weber von Castilblaze tot gemacht worden.

Gluck, Grétry, Mozart, Rossini, Beethoven, Vogel wurden von demselben Castilblaze verstümmelt, Beethoven hat zusehen müssen, wie Kreutzer und Habeneck seine Symphonien korrigierten . . .

Mich dünkt, solche Korrekturen kommen nicht von oben herunter, sondern von unten herauf und sogar senkrecht von unten!

Man komme mir nicht damit, daß die Arrangeurs in ihrer Bearbeitung der Meister ab und zu gute Funde gemacht haben, denn diese seltenen Ausnahmen können kein Recht dazu geben, eine solche ungeheuerliche Unsitte in die Kunst einzuführen.

Nein, nein, nein, tausendmal nein, ihr Musiker, Dichter, Schriftsteller, Schauspieler, Klavierspieler, Dirigenten dritten und zweiten, ja selbst ersten Ranges, ihr habt kein Recht, an einem Beethoven, einem Shakespaare zu rühren, um ihnen eure Wissenschaft, und euren Geschmack wie ein Almosen anzubieten.

Nein, nein, nein, tausend Millionen mal nein; ein Mensch, wer er auch sei, hat nicht das Recht, einen andern Menschen, wer er auch sei, zu zwingen, sein Gesicht gegen ein andres zu vertauschen, sich auf eine ihm nicht eigne Weise auszudrücken, eine Form anzunehmen, die er nicht selbst gewählt hat, bei Lebzeiten eine Puppe zu sein, die ein fremder Wille in Bewegung setzt, oder nach seinem Tode künstlich belebt zu werden. Ist er ein mittelmäßiger Mensch, so soll er in seiner Mittelmäßigkeit begraben bleiben! Gehört er, im Gegenteil, zu den Auserwählten, so mögen die, welche ihm ebenbürtig oder selbst überlegen sind, ihn achten, die unter ihm Stehenden aber sich in Demut vor ihm neigen. — Und, nun auf die Musik zurückzukommen, haben wir nicht gesehen, wie zur Zeit der letzten geistlichen Konzerte im Opernhause Kreutzer in einer Beethovenschen Symphonie mehrere Striche machte, und wie darauf Habeneck in einer andern Symphonie desselben Meisters gewisse Instrumente streichen ließ? Hört man nicht in London Stellen für große Trommel, Posaunen und Klapphorn, die Herr Costa in die Partitur von Don Juan, Figaro und dem Barbier von Sevilla eingeschoben hat? . . . Und wenn die Dirigenten nach Belieben gewisse Partien in solchen Werken streichen oder einführen dürfen, wer soll die Geiger, die Hornisten oder den letzten Musiker daran hindern, dasselbe zu tun? . . . Werden da nicht die Übersetzer, Herausgeber und Kopisten, Lithographen und Drucker einen guten Vorwand haben, diesem Beispiel zu folgen.

Liegt darin nicht die vollständige Zerstörung, das Ende der Kunst? . . . Und wir, die wir alle für ihren Ruhm begeistert sind und über die unwandelbaren Rechte des menschlichen Geistes eifersüchtig wachen, müssen wir nicht, wenn man sie angreift, den Schuldigen angeben, ihn verfolgen und ihm mit der ganzen Kraft unsrer Entrüstung

*) Hektor Berlioz. Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe 1. Band. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

zurufen: „Dein Verbrechen ist lächerlich! despair! Deine Dummheit ist verbrecherisch! die!! Sei verhöhnt, verunglimpft, verflucht! despair and die!! Verzweifle und sterbe!“

Ich mache diese Berlioz-Worte nicht zu den meinigen, denn mir ziemt es nicht, mich der Sprache des französischen Meisters zu bedienen — aus dem einfachen Grunde, weil hinter mir keine Berlioz-Werke stehen. Ich suche vielmehr nach einem andern Ausklange und frage, ob Gründe vorhanden sind, die uns alle diese Eingriffe in einem milderen Lichte erscheinen lassen.

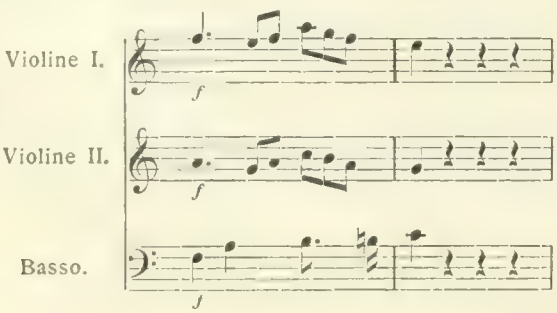
Felix Mottl steht jetzt in der Blüte seiner Jahre und seiner Kraft. Er ist einer der bedeutendsten Dirigenten unsrer Zeit, ich bewunderte ihn immer glühend und war manches Mal Apostel seiner Kunst; auch dann noch, als ich sein Barbier-Geheimnis längst kannte. Ob er jetzt, im reiferen Alter, Hand an die alte Partitur gelegt hätte — ich bezweifle es.

Denn die Fehler dieser neuen Partitur sind die der überschäumenden Jugend, die sich kraftgenialisch gebärdet, deren Können aber entfernt noch nicht dem Wollen die Wage hält. Einer Jugend zudem, die geblendet von dem Genius Wagners — als hätte sie in eine strahlende Sonne geschaut — jeden Maßstab für historische Entfernungen, jedes Stylgefühl für andere Kunst verloren hat. Aus welchen andern Gründen man diese Erscheinung auch erklären möchte — jedenfalls steht das Eine fest: diese Jugend stand dem Corneliusstyle völlig fremd gegenüber, wußte nichts von der lebendigen Kraft, mit der Peter Cornelius das erste Opernwerk niederschrieb, nicht etwa aufzeichnete mit Hülfe des Klaviers in mühsam suchender Arbeit, sondern in den Weihen schöpferischer Stunden fern von ihm am Schreibtische.

Wie Wagner und Richard Strauß benutzte Cornelius das Instrument der schwarzweißen Tasten nur, um durch angeschlagene Töne und Akkorde gewissermaßen in körperliche Berührung mit den Gedanken zu kommen, die der Seele entströmten. Alle Manuskripte des Dichtercomponisten zeigen dasselbe Aussehen. Kommt die Begeisterung über ihn, so entsteht Seite für Seite. Nie sah ich eine Bleistiftskizze, nie braucht er Gedankengänge größeren Umfanges zu verwerfen; der erste Entwurf ist immer der maßgebende. Gefeilt wird in der Melodie so gut wie nichts, dem Flusse des Stückes wird da und dort eine prägnantere Fassung gegeben; der Muse des Dichterkomponisten war die Gabe verliehen, gleich alles schön zu sagen.

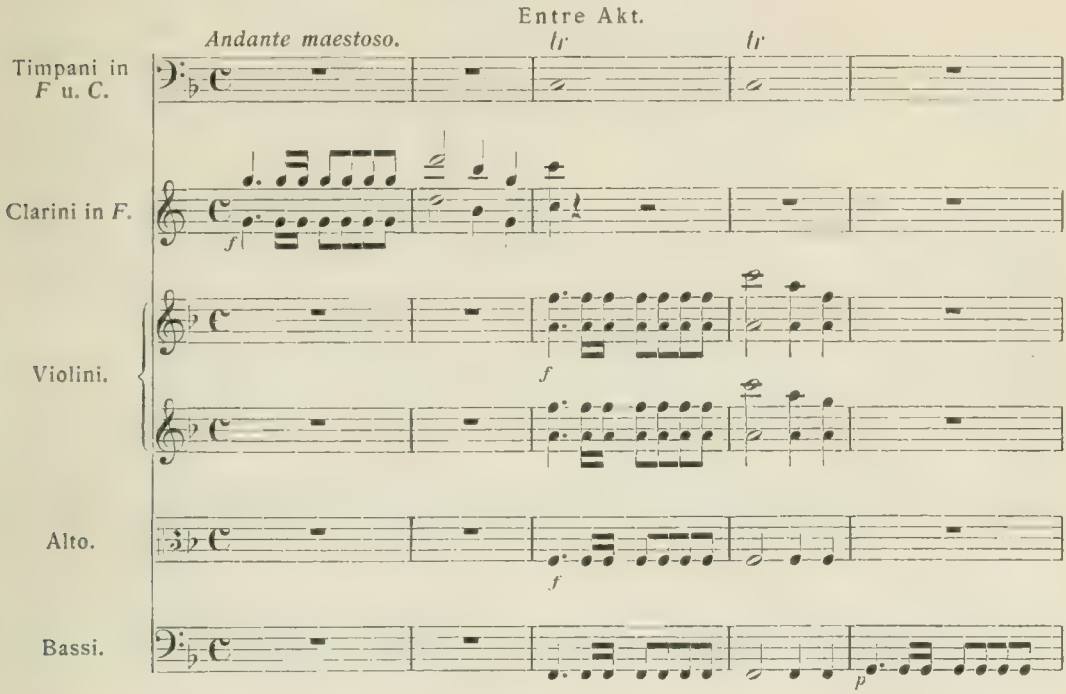
Diese selten anzutreffende Schlagfertigkeit war ein Produkt natürlicher Anlage und des ersten musikalischen Unterrichts. Vergilbte Blätter haben sich aus seiner Knabenzeit erhalten, als er das erste Jahr Violine lernte. Peter war damals 11 Jahre alt. Es sind sechs Seiten Partitur zu zwölf vollbeschriebenen Systemen . . . das soll der Anfang einer Ouvertüre sein. Alle Instrumente werden im Violinschlüssel notiert. Dieses op. 1. bedeutet einen frühzeitigen Drang nach dem schöpferisch sich Betätigen.

Ich teile den ersten Takt der mittleren Systeme mit, da in ihnen der musikalische Gedanke am reinsten zum Ausdruck kommt — ohne irgend welchen Eingriff vorzunehmen:



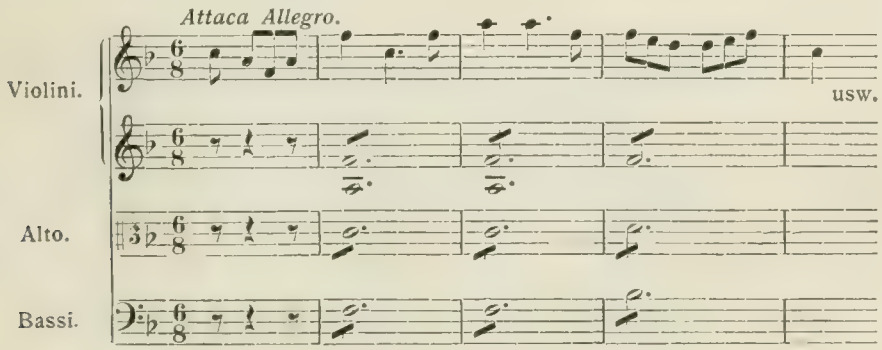
Wie rührend ist das Bild. Der Knabe mit vor Eifer geröteten Wangen über das Papier geneigt, seinen musikalischen Gedanken nachgehend, für die gewiß der Nachklang von irgend einem musikalischen Erlebnisse maßgebend gewesen ist. Und welche Treffsicherheit: er findet gleich eine kleine musikalische Wahrheit.

Und wenige Jahre später, als er, 15 Jahre alt, die Geheimnisse des Violin- und Baßschlüssels besser kennt — immer wieder ist es das vielsystemige Partiturpapier, dessen Geheimnisse er ergründen will. Auch ein anderes aus seinen frühesten Jahren stammende Originalmanuskript ist ein Versuch, für großes Orchester zu schreiben. Es ist jetzt schon System in der Arbeit und Methode:



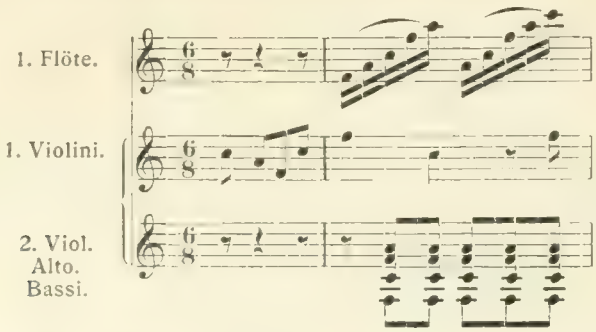
Diese Sicherheit, mit der der Jüngling arbeitet, ist bewundernswert. Die Klarinetten und Oboen läßt er im dritten Takte mit den Violinen gehen. Die beiden Fagotte verstärken bie Bässe. Mit wenigen Richtigstellungen ist diese Komposition von 30 Partiturseiten aufführbar, wenn auch nicht alles so erhaben klingt, wie es sich der junge Komponist vorgestellt haben mag.

Das Allegro nach der Einleitung von 26 Takten fängt so an:

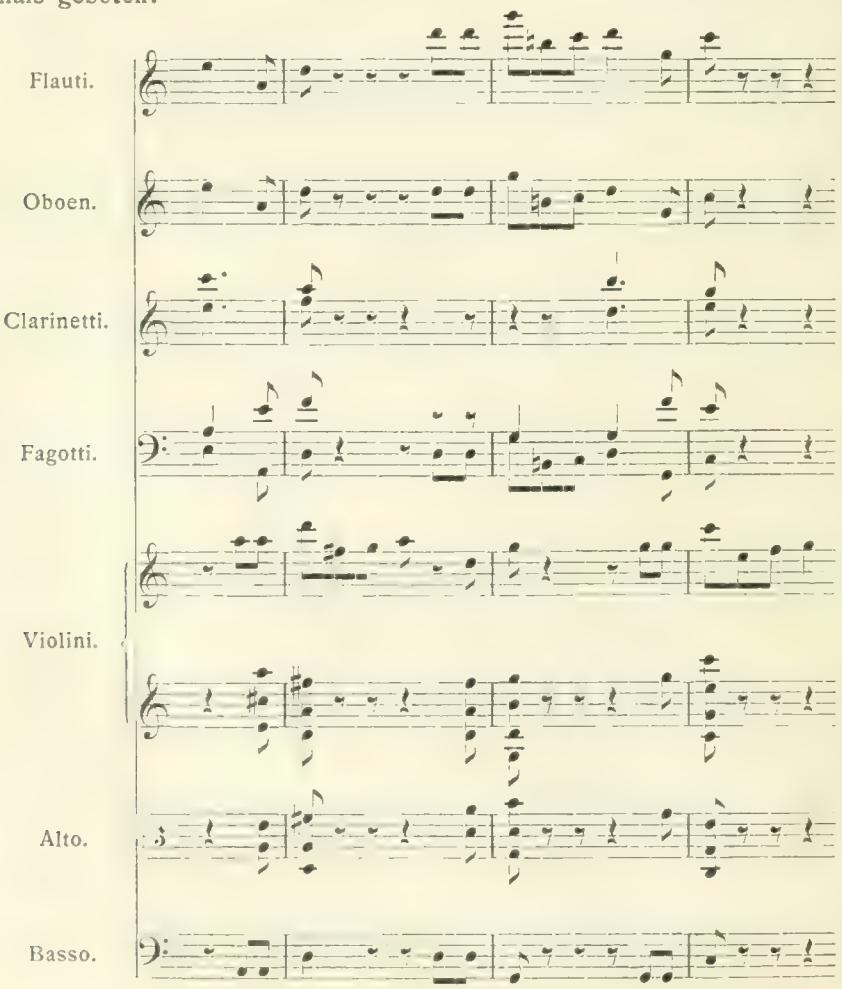


Bei der Wiederholung der 8taktigen Periode treten zwei ausgehaltene Hörner hinzu: so instrumentiert ein Jüngling, der noch keine Stunde Instrumentationslehre gehabt hat.

Und wie spielend wirft er eine konzertierende Flöte in die Wiederholung des Themas, während seines großen Durchführungssatzes; wie sicher hat er dem kunstfertigen Flötisten des Stadtorchesters seine Kunststücke abgelauscht:



Und wie meisterhaft behandelte er die Technik des Streichquartetts, wie instinktiv sicher die Einführung instrumentaler Gruppen. Es wird auch hier die getreue Abschrift des Originals geboten:



Das ist die Frühreife des Genies! Welche riesigen Fortschritte mußte dieser hochbegabte Mensch machen, als er zum damaligen Dirigenten der Mainzer Liedertafel und späteren Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser in die Theoriestunde kam. Zwei Quartette, eins in *c*-dur, eins in *d*-dur waren im Umsehen fertig.

Wie er damals zu arbeiten gewohnt war: er selbst hat es an den Rand des erhalten gebliebenen Fragments eines *Allegro molto* und *Andante quasi Allegretto*-Satzes geschrieben; man wird diese Sätze nicht ohne starke innere Anteilnahme lesen . . .

„Jetzt habe ich diesen ersten Satz aufgeschrieben. Beim *Adagio* des Quartetts habe ich angefangen und werde es von nun an immer tun, nämlich den Gang jeder Stimme im Kopfe auszuarbeiten, die Bewegung der Stimme klar vor sich zu haben, damit man nachher beim Aufschreiben nichts zu tun habe, als die Stimmen gleichsam aus dem Kopfe abzuschreiben . . .“ „Das ist offenbar der einzige Weg, um zu einem klaren Style zu gelangen. Und wie angenehm muß es sein, wenn man das einmal in der Übung hat: so daß man zuletzt gleich vierstimmig komponieren kann, ohne erst die Hauptstimme und dann die übrigen Stimmen dazu zu komponieren. Erste Anfeuerung hierzu war Esser, der mir sagte, daß er eine Symphonie ganz im Kopfe komponiere. Ich war gleich bei der ersten Probe dafür belohnt, indem ich das ganze *Andante* in sehr kurzer Zeit und ohne Mühe aufschrieb, daß es eine wahre Freude war, weil ich es vorher im Kopfe ausgearbeitet hatte. V. S.“

Und weiter auf dem Rande der Rückseite des Allegro:

„Mit dem ersten Satze machte ich es nachher auch so, arbeitete erst die Komposition im Ganzen aus, dadurch, daß ich jeden Teil fertig machte und besonders den zweiten gehörig auszuarbeiten suchte, und dann stellte ich mir deutlich den Gang jeder Stimme und ihr Verhältnis zu einander vor. Auf diese Art werde ich auch eher dazu kommen, die eklichen Oktaven und Quinten zu vermeiden, wenigstens hat Herr Esser in diesem ersten Satze keine gerügt. —

Am vorigen Mittwoch den 11. April war ich bei ihm . . . und er sagte mir noch mehrere Ergänzungen über die Form . . . abermals zeigte er mir das 6. Quartett von Beethoven*) als das Muster einer schönen Form. Nachdem alles durchgesehen war, holte er seine Sechterschen Studien von Wien, nahm einen Bogen Papier, hieß mich niedersetzen und unterwies mich zum ersten Male in dem langersehnten Kontrapunkt.“

Mit welchem Eifer sich der Knabe gleichzeitig auf die Partituren der Meister warf, darüber sind auch Dokumente vorhanden. Davon zu erzählen würde aber zu weit führen.

Von diesem Lebensgange des Komponisten hat der Bearbeiter wohl kaum eine Ahnung gehabt, er wußte nicht wie der Barbier, diese erste Corneliusoper, herauswuchs aus gut vorbereitetem Boden, wie sich alles zu einem Persönlichkeits-Style verdichtete.

Ich weiß nicht, ob hieraus eine Entschuldigung für ihn abgeleitet werden kann. Die Vertreter der jungen Wagnerschule müssen seltsame Begriffe über künstlerisch-wissenschaftliche Arbeiten ihr eigen genannt haben! Auf solchen Gebieten pflegen erst lange Studien voranzugehen, ehe Revisionen unternommen, Bearbeitungen ausgeführt werden. Daß der Bearbeiter ohne solche an sein Werk gegangen ist – obwohl ihm wahrscheinlich alles zugänglich gewesen wäre – ist für mich sicher. Denn im entgegengesetzen Falle hätte das Studium ein Gefühl groß ziehen müssen, das ihm ganz fehlte — obwohl er es damals im höchsten Maße zu besitzen glaubte: die Liebe zu Peter Cornelius. Sie ist es wiederum, die den Pietätsgedanken erzeugt und den Weg des Verstehens weist. Und nur diese beiden Tugenden sind es, die dem

*) Wahrscheinlich das 6. aus op. 18.

freien Geiste die Pforten zu den Ländern des Dichters öffnen. Dringen wir ohne sie ein, so verwandelt sich das blühende Land in eine Öde und was der Eindringling auch immer für Versuche anstellen wird, sie zu beleben, alles muß ihm mißlingen.

Auch das soll Mottl und seinem Freunde Levi hoch angerechnet werden, daß sie sich überhaupt des Barbiers angenommen haben. Aber alles, alles ach · es macht die Tatsache nicht ungeschehen, daß diese Partitur zu beinahe fünfundzwanzigjähriger unschuldiger Haft verurteilt wurde. Daß Mottl nie nachprüfte! Banden ihn Rücksichten auf den älteren Freund, der immer von dem Standpunkte ausging, nach dem alten Barbier wären die „Meistersinger" und „Tristan" geschrieben und solche Musik sei nicht mehr möglich — ich vermag das nicht zu sagen — —

Geriet die alte Partitur in Vergessenheit bei ihm und er erinnerte sich nicht mehr ihrer Einzelheiten und er konnte, zwar weiser geworden, sich nicht mehr zum Einst zurückfinden. Auch das ist möglich, aber alle diese Erwägungen können mich nicht hindern, es auszusprechen:

Diese revidierte und umgearbeitete Partitur hat nichts mit dem Namen Peter Cornelius zu schaffen.

Etwas total Fremdes, gänzlich Unbekanntes und völlig Unberechtigtes hat sich mit ihr zwischen uns und ihren Schöpfer gedrängt, ihre Werte vollständig vernichtet. Die Umwertung der Werte aber mißglückte.

Der echte „Barbier von Bagdad", der des Dichterkomponisten, ist nach Inhalt und Form eines der schönsten deutschen komischen Opernwerke; er steht gerade auf der Schnittlinie, welche die „Hochzeit des Figaro" Mozarts von den „Meistersingern" Wagners trennt.

Für die Partitur des Bearbeiters sollte auf deutschen Bühnen und in deutschen Konzertsälen, in denen man heutzutage mehr wie je den Grundsatz absoluter Stylreinheit hochhält, in aller Zukunft kein Raum mehr sein.

Ausklang.

Mit diesen Sätzen, dem Ergebnis der Arbeit, könnte der Verfasser schließen. Wenn er noch einen Schritt über das Ziel hinausgeht und ein persönliches Gebiet betritt, so geschieht auch dies im Vertrauen auf die Kraft dieser alten Partitur und auf eine Tatsache, die allen Cornelius-Freunden große Freude bereiten wird. Die Wiedererweckung der echten Partitur zum blühenden Leben steht in naher Aussicht. An dem Orte werden ihre Knospen wieder hervorsprießen, wo ein rauher Reif sie einst knickte, im Hoftheater zu Weimar.

Für die Saison 1903 1904 war von der dortigen Theaterleitung der „Barbier" und der „Cid" des Dichterkomponisten auf das Repertoir gesetzt worden. Es bedurfte nur eines geringen Anstoßes vom Verfasser und man entschloß sich, für diese beiden Aufführungen die Originalpartituren heranzuziehen, die ich im Auftrage gern zur Verfügung stellte. Ich kann nicht genug rühmen, mit welch feinem Verständnis und welchem Takt man an leitender Stelle Herr General-Intendant H. v. Vignau — auf diesen Vorschlag einging und wie gern man sich sofort auch der Originalpartitur zum „Cid" annahm, der im Jahre 1865 im Hoftheater zu Weimar unter Stör zweimal

aufgeführt wurde und dann von der deutschen Bühne verschwand. Die von H. Levi herstammende, sogenannte Münchner „Cid"-Partitur ist eine ähnlich überflüssige Überarbeitung der Originalpartitur wie die Mottls und allein schon vom Standpunkte musikalisch-orthographischer und grammatischer Richtigkeit ein Werk, das nicht in den deutschen Musikalienhandel gehört.

Hierüber wird sich der Verfasser erlauben, an andrer Stelle in aller Ausführlichkeit zu sprechen.

Vielleicht zeigt die für Anfang Juni 1904 zu erwartende weimaraner Tat dem so hart angegriffenen Bearbeiter des „Barbiers" einen Weg aus dem Dunkel in das Licht:

Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
Steht offen dir ein Weg . . . nütz' ihn zu deinem Heil!

Felix Mottl, mit allem Recht einer der gefeiertesten unter den deutschen Dirigenten, wird, wenn er als erfolgreicher Pionier deutscher Kunst vom Westen zurückkehrt, eine der ersten Dirigentenstellen Deutschlands einnehmen.

Eine seiner Taten sei, die Originalpartitur des „Barbiers von Bagdad" wieder in ihre historischen Ehren-Rechte einzusetzen. Dieses Opfer — wenn es eins ist — wird vieles, wenn nicht alles wieder gut machen, was Jahre hindurch an dem Werke und dem Namen des Dichterkomponisten unbewußt gesündigt worden ist.

Daß dieser Waffengang einen so friedlichen Ausklang nehmen möchte, ist des Verfassers heißester Wunsch.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
C8H275

Hasse, Max
Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad

Music

PETER CORNELIUS

Gunlöd. Oper in 3 Aufzügen. Klavierauszug mit Text, nach den Originalhandschriften des Dichterkomponisten herausgegeben von *Max Hasse* . . . . . n. M. 1(

— Drei Stücke daraus zum Konzertvortrag eingerichtet und instrumentiert von *Felix Mottl.*

No. 1. Erste Szene des ersten Aufzuges *(Gunlöd)* Part. n. 6.—
Orchesterstimmen, 31 Hefte . . . je n. M. —.30
— Klavierauszug mit Text . . . . . M. 3.—

- 2. Dritte Szene des ersten Aufzuges *(Gunlöd, Odin).*
Partitur . . . . . n. M. 6.—
Orchesterstimmen, 30 Hefte . . . .je n. M. —.30
— Klavierauszug mit Text . . . . . M. 3.—
— Mit englischem Text. Übersetzung von *A. Kalisch* n. M. 3.—

- 3. Suttungs-Lied aus dem dritten Aufzuge. Partitur n. M. 2.—
— Klavierauszug mit Text . . . . . M. 1.—

— Textbuch . . . . . .n. M. —.50

Neue Lieder und Duette. Nach den Originalhandschriften des Dichterkomponisten herausgegeben von *Max Hasse.* Deutsch-englisch. Englische Übersetzung von *Olga L. Sturm.*

Heft I Einstimmige Lieder . . . . . M. 3.—

No. 1. Wär' ich ein Kind. Would that I where a little boy. *(A. v. Droste-Hülshoff.)* — 2. Wer bist du doch, o Mädchen. Who may'st thou be, o Maiden? *(A. v. Droste-Hülshoff.)* — 3. Im Lenz, im Lenz. Des fleurs, des fleurs — In May, in May. *(P. Heyse.)* — 4. *Abendgefühl.* Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag. Evening Wood. *(F. Hebbel.)* — 4a. Dasselbe. (Zweite Lesart.) — 5. *Dämmerempfindung.* Was treibt mich hier von hinnen. Blind Emotions. *(F. Hebbel.)*

Heft II Einstimmige Lieder . . . . . M. 3.—

No. 6. *Reminiszenz.* Millionen öder Jahre. Reminiscence. *(F. Hebbel.)* — 7. Hirschlein ging im Wald spazieren. Litte fawn, one day. — 8. Du kleine Biene, verfolg mich nicht. Thou little beelet. — 9. Warum sind denn die Rosen so blaß? Oh, why are then the roses. — 10. Vorüber ist der blut'ge Strauß. Tis over now the bloody fray. *(J. v. Eichendorff.)*

Heft III Duette . . . . . M. 3.—

No. 1. In Sternennacht. When starry night. *(P. Heyse.)* — 2. Des Nachts wir uns küßten. When nightly we kissed each other. *(A. v. Chamisso.)* — 3. Der Wanderer von der Heimat weit. The wand'rer in the lonely wood. — 4. *Ich und du.* Wir träumten von einander. Thou and I. *(F. Hebbel.)*

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 18 05 022 4